BIBLIOTHEK

Großes Instrumental- und Vokal-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben von

Ernst Ortlepp.

Sechstes Bändchen.

Stuttgart, 1841.
Franz Heinrich Köhler.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

G 76/1330

Bibliothek

des

Frohsinns.

Neue Folge.

IIte Section.

Instrumental- und Vokal-Concert.

Sechstes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

Großes
Instrumental-
und
Vokal-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben
von
Ernst Ortlepp.

Sechstes Bändchen.

Stuttgart.
Franz Heinrich Köhler.
1841.

Don Juan.

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen.

Von E. T. A. Hoffmann.

Ein durchdringendes Läuten, der gellende Ruf: Das Theater fängt an! weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Bässe brummen durch einander — ein Paukenschlag — Trompetenstöße — ein klares A, von der Hoboe ausgehalten — Violinen stimmen ein; ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschäftige Satan mich im Rausche — ? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hotels, wo ich gestern Abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hängt die stattliche Troddel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint.

„Aber was, um's Himmel willen, soll die konfuse Musik da neben mir bedeuten? Gibt es denn ein Concert hier im Hause?“

„Ew. Excellenz — (Ich hatte Mittags an der Wirthstafel Champagner getrunken!) Ew. Excellenz wissen vielleicht noch nicht, daß dieses Hotel mit dem Theater verbunden ist. Diese Tapetenthür führt auf einen klei-

nen Corridor, von dem Sie unmittelbar in Nr. 23 treten: das ist die Fremdenloge."

„Was? — Theater? — Fremdenloge?"

„Ja, die kleine Fremdenloge zu zwei, höchstens drei Personen — nur so für vornehme Herren, ganz grün tapezirt, mit Gitterfenstern, dicht beim Theater! Wenn's Ew. Excellenz gefällig ist — wir führen heute den Don Juan von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf. Das Legegeld, einen Thaler acht Groschen, stellen wir in Rechnung."

Das Letzte sagte er, schon die Logenthür aufdrückend, so rasch war ich bei dem Worte „Don Juan" durch die Tapenthür in den Corridor geschritten. Das Haus war, für den mittelmäßigen Ort, geräumig, geschmackvoll verziert und glänzend erleuchtet. Logen und Parterre waren gedrängt voll. Die ersten Accorde der Ouvertüre überzeugten mich, daß ein ganz vortreffliches Orchester, sollten die Sänger auch nur im Mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuß des Meisterwerks verschaffen würde. — In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Conflict der menschlichen Natur mit den unbekannten, gräßlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen. Endlich beruhigt sich der Sturm; der Vorhang fliegt auf. Frostig und unmuthvoll in seinen Mantel gehüllt,

schreitet Leporello in finstrer Nacht vor dem Pavillon einher: Notte e giorno faticar. — Also italienisch? — Hier am deutschen Orte italienisch? Ah che piacere! ich werde alle Recitative, Alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüth empfing und dachte! Da stürzt Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bei dem Mantel den Frevler festhaltend. Welches Ansehn! Sie könnte höher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange seyn: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung, wie aus Einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die, wie griechisches Feuer, unauslöschlich das Innerste durchbrennen! des dunklen Haares aufgelös'te Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weiße Nachtkleid enthüllt verrätherisch nie gefahrlos belauschte Reize. Von der entsetzlichen That umkrallt, zuckt das Herz in gewaltsamen Schlägen. — — Und nun — welche Stimme! Non sperar se non m'uccidi. — Durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne! — Vergebens sucht sich Don Juan loszureißen. — Will er es denn? Warum stößt er nicht mit kräftiger Faust das Weib zurück und entflieht? Macht ihn die böse That kraftlos, oder ist es der Kampf von Haß und Liebe im Innern, der ihm Muth und Stärke raubt? — Der alte Papa hat seine Thorheit, im Finstern den kräftigen Gegner anzufallen, mit dem Leben gebüßt; Don Juan und Leporello treten im recitirenden Gespräch weiter vor ins Proscenium. Don Juan wickelt sich aus dem Mantel, und steht da, in rothem gerissenen Sammet mit silberner Stickerei, prächtig gekleidet. Eine kräftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist männlich schön; eine erhabene Nase,

durchbohrende Augen, weich geformte Lippen; das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt. Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen, und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden. — Lang und dürr, in roth- und weißgestreifter Weste, kleinem rothen Mantel, weißem Hut mit rother Feder, trippelt Leporello um ihn her. Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisirender Frechheit; gegen das grauliche Kopf- und Barthaar stechen seltsam die schwarzen Augenbrauen ab. Man merkt es, der alte Bursche verdient Don Juans helfender Diener zu seyn. — Glücklich sind sie über die Mauer geflüchtet. — Fackeln — Donna Anna und Don Ottavio erscheinen: ein zierliches, geputztes, gelecktes Männlein, von einundzwanzig Jahren höchstens. Als Anna's Bräutigam wohnte er, da man ihn so schnell herbeirufen konnte, wahrscheinlich im Hause; auf den ersten Lärm, den er gewiß hörte, hätte er herbeieilen und vielleicht den Vater retten können: er mußte sich aber erst putzen, und mochte überhaupt Nachts nicht gern sich herauswagen. — „Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!“ Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlichen, herzzerschneidenden Tönen dieses Recitativs und Duetts. Don Juans gewaltsames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein, was diese Töne der beängsteten

Brust entreißt: nur ein verderblicher, tödtender Kampf im Innern kann sie hervorbringen. —

Eben schalt die lange, hagere Donna Elvira mit sichtlichen Spuren großer, aber verblühter Schönheit den Verräther, Don Juan: Tu nido d'inganni, und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug: parla come un libro stampato, als ich Jemand neben oder hinter mir zu bemerken glaubte. Leicht konnte man die Logenthür hinter mir geöffnet haben und hineingeschlüpft seyn — das fuhr mir wie ein Stich durch's Herz. Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern, und in mein Selbst hineinzuziehen! Ein einziges Wort, das obendrein albern seyn konnte, hätte mich auf eine schmerzhafte Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Begeisterung! Ich beschloß, von meinem Nachbar gar keine Notiz zu nehmen, sondern, ganz in die Darstellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick zu vermeiden. Den Kopf in die Hand gestützt, dem Nachbar den Rücken wendend, schaute ich hinaus. — Der Gang der Darstellung entsprach dem vortrefflichen Anfange. Die kleine, lüsterne, verliebte Zerlina tröstete mit gar lieblichen Tönen und Weisen den gutmüthigen Tölpel Masetto. Don Juan sprach sein inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her, nur aufgestellt zu seiner Lust, in ihr mattliches Thun und Treiben verderbend einzugreifen, in der wilden Arie: Fin ch'han dal vino — ganz unverholen aus. Gewaltiger als bisher zuckte hier der Stirnmuskel. — Die Masken erscheinen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen

zum Himmel steigt. — Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es lustig her; Becher erklingen, in fröhlichem Gewühl wälzen sich die Bauern und allerlei Masken umher, die Don Juans Fest herbeigelockt hat. — Jetzt kommen die drei zur Rache Verschwornen. Alles wird feierlicher, bis der Tanz angeht. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale tritt muthig Don Juan mit gezogenem Schwert seinen Feinden entgegen. Er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanterie-Degen aus der Hand, und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymork, durch einander wirft, daß Alles gar possierlich über einander purzelt, den Weg ins Freie. —

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefühlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehört zu haben: das ließ mich wohl die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloß, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schaute ich nach meiner Nachbarin. — Nein — keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in dem Costüme, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir, und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges. — Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir) verzog sich zu einem leisen, ironischen Lächeln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Nothwendigkeit, sie anzureden, und konnte doch die, durch das Erstaunen, ja ich möchte sagen, wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen. Endlich, endlich fuhren mir, beinahe unwillkürlich, die Worte

heraus: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?“ worauf sie sogleich in dem reinsten Toskanisch erwiederte, daß, verstände und spräche ich nicht Italiänisch, sie das Vergnügen meiner Unterhaltung entbehren müsse, indem sie keine andere, als nur diese Sprache rede. — Wie Gesang lauteten die süßen Worte. Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goß einen Glutstrom in mein Inneres, von dem alle Pulse stärker schlugen und alle Fibern erzuckten. — Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich seyn können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet, und dann ein frommer Glaube das Uebersinnliche versteht, und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreiht; so gerieth ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, daß sie selbst bei ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können. — Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Gesprächs her, das nun zwischen der Signora und mir begann; allein, indem ich das, was sie sagte, deutsch hinschreiben will, finde ich jedes Wort steif und matt, jede Phrase ungelenk, das auszudrücken, was sie leicht und mit Anmuth Toskanisch sagte.

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als öffneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt fantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sey Musik, und

oft glaube sie manches im Innern geheimnißvolle Verschlossene, was keine Worte aussprächen, singend zu begreifen. „Ja, ich begreife es dann wohl," fuhr sie mit brennendem Auge und erhöheter Stimme fort: „aber es bleibt todt und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verstehst mich: denn ich weiß, daß auch dir das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!" —

„Wie, du herrliche, wundervolle Frau — — du — du solltest mich kennen?"

„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehnender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: dein Gemüth hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja, (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind." —

Die Theaterglocke läutete; eine schnelle Bläße entfärbte Donna Anna's ungeschminktes Gesicht; sie fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände sie einen plötzlichen Schmerz, und indem sie leise sagte: Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente! — war sie aus der Loge verschwunden. —

Der erste Akt hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereigniß wirkte jetzt die Musik auf eine ganz andere, seltsame Weise. Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen fest gebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntniß seltsamlich gestalten. — In Donna Anna's

Scene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wollust erbeben; unwillkürlich schlossen sich meine Augen und ein glühender Kuß schien auf meinen Lippen zu brennen; aber der Kuß war ein, wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Das Finale war in frevelnder Lustigkeit angegangen: Gia la mensa è preparata! — Don Juan saß kosend zwischen zwei Mädchen, und lüftete einen Kork nach dem andern, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freie Herrschaft über sich zu verstatten. Es war ein kurzes Zimmer mit einem großen, gothischen Fenster im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinaussah. Schon während Elvira den Ungetreuen an alle Schwüre erinnert, sah man es oft durch das Fenster blitzen, und hörte das dumpfe Murmeln des herannahenden Gewitters. Endlich das gewaltige Pochen. Elvira, die Mädchen entfliehen, und unter den entsetzlichen Accorden der unterirdischen Geisterwelt, tritt der gewaltige Marmorkoloß, gegen den Don Juan pygmäisch dasteht, ein. Der Boden erbebt unter des Riesen donnerndem Fußtritt. — Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen, sein fürchterliches No! die Stunde des Untergangs ist da. Die Statue verschwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln sich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet sich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Explosion, wie, wenn tausend Blitze einschlügen — : Don Juan, die Dämonen sind verschwunden, man weiß nicht wie! Leporello liegt ohnmächtig in der Ecke des Zimmers. — Wie wohlthätig wirkt nun die Erscheinung

der übrigen Personen, die den Don Juan, der von unterirdischen Mächten irdischer Rache entzogen, vergebens suchen. Es ist, als wäre man nun erst dem furchtbaren Kreise der höllischen Geister entronnen. — Donna Anna erschien ganz verändert: eine Todtenblässe überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich; aber eben dadurch, in dem kleinen Duett mit dem süßen Bräutigam, der nun, nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächer-Amts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzzerreißender Wirkung.

Der fugirte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen geründet, und ich eilte in der exaltirtesten Stimmung, in der ich mich je befunden, in mein Zimmer. Der Kellner rief mich zur Wirthstafel, und ich folgte ihm mechanisch. — Die Gesellschaft war, der Messe wegen, glänzend, und die heutige Darstellung des Don Juan der Gegenstand des Gesprächs. Man pries im Allgemeinen die Italiener und das Eingreifende ihres Spiels; doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz schalkhaft hingeworfen wurden, daß wohl keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnte. — Don Ottavio hatte sehr gefallen. Donna Anna war Einem zu leidenschaftlich gewesen. Man müsse, meinte er, auf dem Theater sich hübsch mäßigen und das zu sehr Angreifende vermeiden. Die Erzählung des Ueberfalls habe ihn ordentlich konsternirt. Hier nahm er eine Prise Taback und schaute ganz unbeschreiblich dummklug seinen Nachbar an, welcher behauptete: Die Italienerin sey aber übrigens eine recht schöne Frau, nur zu besorgt um Kleidung und Putz; eben in jener Scene sey ihr eine Haarlocke aufgegangen, und habe

das Demi-Profil des Gesichts beschattet! Jetzt fing ein Anderer ganz leise zu intoniren an: Fin ch'han dal vino — worauf eine Dame bemerkte: am wenigsten sey sie mit dem Don Juan zufrieden: der Italiener sey viel zu finster, viel zu ernst gewesen, und habe überhaupt den frivolen, lustigen Charakter nicht leicht genug genommen. — Die letzte Explosion wurde sehr gerühmt. — Des Gewäsches satt eilte ich in mein Zimmer.

In der Fremdenloge Nro. 23.

Es war mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach! — Um Mitternacht glaubte ich Deine Stimme zu hören, mein Theodor! Du sprachst deutlich meinen Namen aus, und es schien an der Tapetenthür zu rauschen. Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteuers noch einmal zu betreten? — Vielleicht sehe ich dich und sie, die mein ganzes Wesen erfüllt! Wie leicht ist es, den kleinen Tisch hineinzutragen — zwei Lichter — Schreibzeug! Der Kellner sucht mich mit dem bestellten Punsch; er findet das Zimmer leer; die Tapetenthür offen: er folgt mir in die Loge und sieht mich mit zweifelndem Blick an. Auf meinen Wink setzt er das Getränk auf den Tisch und entfernt sich, mit einer Frage auf der Zunge noch einmal sich nach mir umschauend. Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand, und sehe in das verödete Haus, dessen Architektur, von meinen beiden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und feenhaft hervorspringt. Den Vorhang bewegt die das Haus durchschneidende Zugluft. — Wie wenn er hinaufwallte? wenn Donna Anna,

geängstet von gräßlichen Larven, erschiene? — Donna Anna! rufe ich unwillkürlich: der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach — ein wunderbarer Ton zittert herauf; es ist, als säusle in ihm der geliebte Name fort! — Nicht erwehren kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohlthätig durchbebt er meine Nerven. —

Ich werde meiner Stimmung Herr, und fühle mich aufgelegt, Dir, mein Theodor! wenigstens anzudeuten, wie ich jetzt erst das herrliche Werk des göttlichen Meisters in seiner tiefen Charakteristik richtig aufzufassen glaube. — Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüth kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltirte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht. — Betrachtet man das Gedicht (den Don Juan) ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, so daß man nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt; so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte. Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, der muthwilliger Weise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bei Vertheidigung seines eigenen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet — wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches, und ehrlich gestanden, ist ein solcher Mensch es wohl nicht werth, daß die unterirdischen Mächte ihn als ein ganz besonderes Kabinetsstück der Hölle auszeichnen; daß der steinerne Mann, von dem verklärten Geiste beseelt, sich bemüht vom Pferde zu steigen, um den Sünder vor dem letzten Stündlein zur Buße zu ermahnen; daß endlich der Teufel seine besten Gesellen ausschickt, um den

Transport in sein Reich auf die gräßlichste Weise zu veranstalten. — Du kannst es mir glauben, Theodor! den Juan stattete die Natur, wie ihrer Schooßkinder Liebstes, mit alle dem aus, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen, vor die, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Zähler stellen muß, aus der Werkstätte geschleudert werden, erhebt; was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der, die Ahnungen des Höchsten entzündend, in die Brust fiel; ein tiefes Gemüth, ein schnell ergreifender Verstand. — Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Conflict der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. — Den Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeiführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! — Es gibt hier auf Erden wohl nichts, was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe; sie ist es, die so geheimnißvoll und so gewaltig wirkend, die innersten Elemente des Daseyns zerstört und verklärt; was Wunder also, daß Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die seine Brust zerreißt, zu stillen hoffte, und daß

der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüth kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Ueberirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend, bis zum Ueberdruß, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihrer Reize mit der glühendsten Inbrunst genießend, immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens, über die er sich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeigeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn an, da vorzüglich sich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem unbekannten, schicksallenkenden Wesen, das ihm, wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune ein grausames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegen zu treten, wo von einem solchen Verhältniß die Rede war. — Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu

verschmerzendes Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzustürzen in den Orcus. Anna's Verführung, mit den dabei eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt. —

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegen gestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüth der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte nur sie irdisch verderben. — So wie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Rächeramts nicht länger verschieben. — Don Juan ladet den erstochenen Alten höhnend im Bilde ein zum lustigen Gastmahl, und der verklärte Geist, nun erst den gefallnen Menschen durchschauend und sich um ihn betrübend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Buße zu ermahnen. Aber so verderbt, so zerrissen ist sein Gemüth, daß auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum bessern Seyn entzündet! —

Gewiß ist es Dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Anna's Verführung gesprochen; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüth hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältniß der beiden im Kampf begriffenen Naturen

(Don Juan und Donna Anna) erscheint. — Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenübergestellt ist. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen, und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen? — Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. — Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die That geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Gluth aus der Hölle durchströmte ihr Innerstes, und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur Er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wuth höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter That entfliehen wollte, da umschlang, wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. — Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüths in verzehrender Flamme wüthende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte, und nun, gleich der Gluth des vernichtenden Hasses brennt: Alles dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tödtlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigner irdischer Untergang. — Sie fordert daher unabläßig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf; sie verfolgt selbst den Verräther, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in

den Orcus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor! Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüth davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den, die Brust zerreißenden, Accorden des ersten Recitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall! — Selbst die Scene der Donna Anna im zweiten Akt: Crudele, die oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen, jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus. Was soll selbst in den Worten der sonderbare, von dem Dichter vielleicht unbewußt hingeworfene Zusatz:

forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me! —

Es schlägt zwei Uhr! — Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her — ich empfinde den leisen Geruch feinen italienischen Parfums, der gestern zuerst mir die Nachbarin vermuthen ließ; mich umfängt ein seliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube. Die Luft streicht heftiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orchester rauschen — Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittigen schwellender Töne eines luftigen Orchesters getragen, glaube ich Anna's Stimme zu hören: Non mi dir bell' idol mio! — Schließe dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich — du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die un-

säglichste Freude, der entzückten Seele alles auf Erden Verheißene über alle Maßen erfüllt! Laß mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du, bald zum Grausen erregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdischen Menschen erkoren — mag er meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleiernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen! —

Gespräch des Mittags an der Wirthstafel, als Nachtrag.

Kluger Mann mit der Dose, stark auf den Deckel derselben schnippend: Es ist doch fatal, daß wir nun so bald keine ordentliche Oper mehr hören werden! Aber das kommt von dem häßlichen Uebertreiben!

Mulatten-Gesicht: Ja ja! hab's ihr oft genug gesagt! — Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! — Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenakt hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Scene im zweiten Akt hatte sie gar Nervenzufälle —

Unbedeutender: O sagen Sie — !

Mulatten-Gesicht: Nun ja, Nervenzufälle, und war doch wahrlich nicht vom Theater zu bringen.

Ich. Um des Himmels willen — die Zufälle sind doch nicht von Bedeutung? Wir hören doch Signora bald wieder?

Kluger Mann mit der Dose, eine Prise nehmend: Schwerlich, denn Signora ist heute Morgen Punkt zwei Uhr gestorben.

Ries und seine Pianoforte-Compositionen.

Faßt man die Geschichte dieses Instruments genauer in's Auge, so ist in der Ausbildung desselben eine Art von Stufengang nicht zu verkennen, dessen Perioden durch die einzelnen ausgezeichneten Setzer gebildet werden. Man mache in Gedanken mit uns den Gang von den tiefsinnigen Werken der beiden Bach, durch Haydn's Naivetät und Anmuth, Mozart's geschmackvolle Fülle und wunderbar liebliche Eleganz bis zu den großartigen Hervorbringungen Beethovens, mit welchen in Betracht der Tiefe des Gedankens, der Gewalt der reichen Harmonik, das Erreichbare geleistet scheint.

An sie schließt sich eine neue Zeit, welche man im Allgemeinen als die moderne bezeichnen kann. Ihr Streben ist mehr auf vielseitige als tiefe Bearbeitung des Instrumentes gerichtet, und so hat sie demselben in Betracht der mechanischen Behandlung, der Toneffekte, der Fingerfertigkeit und geschmackvollen Vortragsweise, allerdings eine neue Seite abgewonnen. Allein indem man das, unbestreitbar immer an gewisse Gränzen, besonders in Hinsicht der Melodie des Vortrags, gebundene Instrument gewissermaßen zu einem Inbegriff aller übrigen umformte, und die unerhörtesten Effekte erzwin-

gen wollte, übersprang sich mancher Setzer und Virtuose, gerieth in das Gebiet des Verkünstelten und Unerfreulichen, und vergaß des weisen Maßes aller Musenkunst. Kann man nun die Anfänge als ein Vorherrschen des Inhalts über die Form der Composition betrachten, so läßt sich nicht läugnen, daß in den zuletzt erwähnten Bestrebungen der neuern und neuesten Zeit zumeist die Sorgfalt für eine blendende Form und Staunen erregende Fingerkünste erscheint.

Wir wollen nicht in Abrede seyn, daß auch sie manches Schöne und Bewundernswürdige an's Licht gefördert, so wenig wir das redliche Streben vieler Meister und Jünger, die mit ganzer Seele dem ächten Kern aller Kunst und auch der Musik, Einigung und Harmonie der Form mit dem Stoff, so daß keines das andere überwiegt, zustrebten. Mit Vergnügen erinnert sich hier der Freund ächter Musik an eine ganze Reihe achtbarer Namen, die zum größten Theil unserm Vaterlande angehören. Um so mehr sind ihre Bemühungen zu ehren, je verderblicher jene Ausartung das innerste Leben der Musik angreift, und zu vernichten droht.

F. Ries Werke gehören nun ohne Zweifel, ihrem Charakter wie der Zeitfolge nach, in den zuletzt geschilderten Zeitabschnitt, wiewohl der Betrachter leicht selbst unter ihnen, in Bezug auf frühere oder spätere Entstehung, kleine Unterschiede wahrnimmt. Erinnern die frühern Werke nicht selten an die Einfachheit der ersten Beethovenschen, ja selbst an Mozart, so ist dagegen in den Schöpfungen des reifern Alters, wenn wir so reden dürfen, eine höchst individuelle Charakteristik nicht zu übersehen. Wir werden hier bei jedem Schritte der

tiefsten Kenntniß und Durchbildung des Instrumentes inne, und es sind die ergreifenden, gefälligen Effekte keineswegs gespart, ja nicht selten begegnen uns wirklich schwer auszuführende Stellen, welche die ganze Virtuosität der neuesten Zeit in Anspruch nehmen. Allein nie ist die Einheit des Kunstwerkes darüber vernachlässigt, nie die Fülle und Lieblichkeit der Empfindung gestört, und nur in seltenen Fällen ist diesem erscheinenden Theile der Composition auf eine schwer zu rechtfertigende Weise der Vorrang zu Theil geworden. — Aber es finden sich ja auch in den Werken unserer besten Dichter einzelne Poesien, in welchen mehr der zierliche Reim, der Wohllaut der Sprache, als Dichtung, Bild und Gedanke hervortritt.

Dem gemäß dürfen wir in Ries' Werken im Allgemeinen wohl die Einigung der reichsten, seelenvollsten Empfindung, einer Fülle dichterischer Figuren und gesangreicher Wendungen, mit der zierlichsten Behandlung des Instrumentes, also ein erfreuliches Gleichgewicht der Form und des Stoffes, erkennen, und diese Vorzüge, verbunden mit dem heitersten, treuherzig-schalkhaften, beweglichen Sinn, bilden den künstlerischen Charakter des Meisters. In seinen Werken umspielt uns, lind' und freundlich, die Woge des Lebens, blauer Himmel, Sonne und lächelnde Sterne spiegeln sich in ihrem feuchten Strom, der Schmerz ist herbe und rasch, die Klage verhallt, und selige Stimmen der Freude und Lust erklingen wieder durch Feld und Wald, wo liebeathmende Lüftchen, Genuß und Erinnerung auf leichtem Fittig heranwehen.

Daher sind seine Werke durch alle Lande gegangen, weil sie meist in der mittleren Sphäre der Empfindung

sich bewegen, die Allen heimisch und vertraut ist. Da ist nicht ein riesenhaftes Heranstürmen der ungeheuren Kräfte, welche Titanen zum Kampfe empörten, nicht die zermalmende Wehklage über des Lebens Kürze und Enge, die heilige Sehnsucht nach dem ewigen Jenseits, nicht die südliche Gluth des Hasses und der Liebe, in welche Himmel und Hölle hereinklingen, — nein, es sind vielmehr die Gefühle, welche die Jugend der Meisten verschönern, und bei den Bessern auch später nicht verhallen, und diese in der gefälligsten, sangbarsten Form.

Anekdote.

Bekanntlich lebte der große Tonkünstler Haydn nicht im besten Vernehmen mit seiner Frau und lange getrennt von ihr. Der nachher in Stuttgart verstorbene ehemalige Weimarsche Concertmeister Kranz stand, während seines Aufenthalts in Wien, mit Haydn auf ziemlich vertrautem Fuß. Einst fand er ein Päckchen zusammengebundener und noch nicht erbrochener Briefe mit der Aufschrift „an Haydn.“ „Was sind das für Briefe, Hr. Doctor?“ fragte Kranz befremdet. „„Lasse sie““, sagte Haydn, und nahm sie geschwind weg, „„es sind Odiosa — Briefe von meiner Frau. Sie schreibt mir alle Monate regelmäßig, aber ich erbreche die Briefe nicht, und antworte ihr, ohne ihre Zuschriften gelesen zu haben. Sie machts mit meinen Antworten eben so.““

Kurzer Abriß von Glucks Leben.

Gluck um 1716 geboren (eigentlich der Pfalz angehörend), bildete sein Talent zuerst in Böhmen aus. „Der natürliche Geschmack der Deutschen für Harmonie und die musikalische Erziehung, welche sie selbst in der geringsten Dorfschule empfangen, entwickeln vielseitig in ihnen das musikalische Talent.“ Auch bei Gluck war dieß der Fall; er spielte von frühem an mehrere Instrumente und wanderte von Ort zu Ort, bis ihn endlich der Zufall nach Wien führte, wo er Gelegenheit fand, die Grundsätze seiner Kunst zu studieren, welches er mehrere Jahre in Italien fortsetzte (1736) und seine erste Oper, Artaxerxes, im Jahr 1741 in Mailand aufführte. Sofort folgten: Demetrius und Hypermnestra, Demefoonte, Artamenes, Syphar, Alexander in Indien, die Fedra. Darauf wurde er 1745 an die Oper zu London berufen, wo aber, wie es scheint, Händel ihm im Wege stand. Denn die beiden Opern, deren eine „der Gigantensturz“ hieß, nannte dieser derbe Componist abscheulich. Indeß scheint damals gerade der Wendepunkt seines Geistes gewesen zu seyn, welcher ihn zur höchsten dramatischen Bedeutsamkeit führte.

Diese, jedem Musiker gewiß merkwürdige, ja für unser Zeitalter sehr lehrreiche Veranlassung war folgende: Gluck war beauftragt, ein Pasticcio zu ma-

chen, d. i. eine Handlung, welche aus mehreren Opern ausgewählte Musikstücke sich aneignet und gleichsam zuschneidet. Gluck stellte nun, in seinem „Pyramus und Thisbe," die damals beliebtesten Stücke zusammen, und paßte sie andern Situationen und Worten an. Aber was war die Wirkung? Dasselbe, was an seiner eigentlichen Stelle höchst gefallen hatte, ließ hier kalt und brachte keinen Eindruck hervor. Dadurch ward es ihm recht lebhaft klar, wie nothwendig jede Musik einen der Handlung und des Gemüths ganz eigenthümlichen Ausdruck haben, nicht ein bloßer Ohrenschmauß seyn, sondern den Menschen in seinem innersten Gemüth ganz ergreifen, und die Kraft des rednerischen Rhythmus, so wie die seelenvolle Betonung der Worte mit dem musikalischen Anschlag zusammentreffen müsse. — Seitdem entsagte Gluck der damaligen italienischen Manier, von der Arnaud sagt: „Die Oper ist ein Concert, wozu die Handlung nur der Prätext ist." —

Nach Wien zurückgekehrt, bildete nun auch Gluck sein ästhetisches Gefühl durch Lesung der besten Schriften aus, und ersetzte auch hierin die Mängel seiner ersten ärmlichen Erziehung.

Möchten ein so ernstes Bestreben manche der neuern Musiker nachahmen, die nicht den mindesten Begriff von den Grundsätzen haben, wornach ein Drama gebildet wird und was dessen Werth ausmacht. Sie wollen, daß der Dichter ganz für sie untergehe, während Gluck den Dichter in sich aufzunehmen suchte.

Im Jahr 1754 ging Gluck wieder nach Italien und zeigte in mehreren Opern, zu denen Calcabigi den Text lieferte, Alceste, Orpheus u. a., seinen veränderten Geschmack. Ja, er erhob sich im zweiten Akte des letz-

tern zu einer Erhabenheit, welche er selbst nicht mehr übertroffen hat. Aber noch glaubte Gluck in dem völlig Geregelten einer dramatischen Handlung den höchsten Forderungen eines musikalischen Kunstwerks näher zu kommen, und wählte dazu die Iphigenie Racine's, welche auch in Wien schon (im Jahr 1772) wirklich componirt wurde. Ein bei der Gesandtschaft in Wien angestellter Franzose, Geschäftsführer von Rollet, lernte das Werk und den Componisten kennen und bewundern. Durch ihn in Paris empfohlen, und von der Dauphine Marie Antoinette, seiner Schülerin, beschützt, kam er nach Paris, wo er mit den Picciniſten sogleich den härtesten Kampf bekam. Aber seine Oper, die 1774 zum erstenmal aufgeführt wurde, that eine Zauberwirkung, und sicherte den Ruf eines Mannes, dessen Geist in seinem 60ten Jahre noch Jugendfeuer flammte. Aber auch die französischen Kenner fanden sich hier befriedigt; der dramatische Effect und die Convenienz waren gesichert; und dabei durfte das Genie denn wohl hervorblitzen.

Der Schöpfer des Orpheus, selbst ein zweiter, stieg durch seine Kunst auch zur höchsten Achtung im Leben; große Herrn und Prinzen beeilten sich, ihm, nach glänzenden Aufführungen, seinen Oberrock und seine Perücke, die er während des Spiels abgelegt hatte, zu überreichen.

Doch auch diese Gunst dauerte nicht lang. Die Anhänger Piccinis brachten es dahin, daß dieser nach Paris berufen wurde, und ihm, im Wettstreit mit Gluck, die Oper Roland aufgetragen wurde. Gluck, der damals in Wien war, begann zwar die Oper, fühlte aber zu tief die widerfahrne Kränkung, und ließ das Werk liegen. Doch stellten die Opern Armide (1777),

und besonders Iphigenia auf Tauris, bald sein hohes Ansehen in Paris auch bei den Gegnern wieder her, und Piccini konnte bei der Composition der letztern Oper sich durchaus mit Gluck nicht messen.

Der geringe Erfolg, welchen die letzte Arbeit Glucks: „Echo und Narcissus" hatte, schwächte sein wohlgegründetes Ansehen nicht mehr. Ueber dem Entwurf zu den Danaiden hatte er Anfälle von Schlagfluß und übergab Salieri die Ausführung; kehrte dann zurück nach Wien, der Wiege seiner Kunst, wo er nach einigen Jahren stiller Zurückgezogenheit am 25. Nov. 1787 starb.

Anekdoten.

Ein Instrumentmacher, welcher hölzerne Blasinstrumente verfertigte, hatte folgendes Aushängeschild:

„Musikalischer, blasender, hölzerner Instrumentmacher."

Ein geiziger Mann lobte in einer Gesellschaft, die von sehr guten Musikern, auch mit Aufführung guter Musikstücke unterhalten wurde, den angenehmen Aufenthalt auf dem Lande, und besonders pries er das liebliche Concert der Vögel, den Frühlingsgesang der Lerchen, und die melodische Klage der Nachtigall.

„Wissen Sie wohl, weßhalb er so sehr den Gesang der Vögel erhebt?" fragte Herr M. . . einen andern in der Gesellschaft: „sie gehen hernach nicht mit dem Notenblatte herum."

Aus Fröhlich's Kritik der neunten Symphonie von Beethoven.

Schon oft hörte man selbst von Gebildeten klagen, daß die Symphonie, spreche sie auch das Gemüth an, lasse sie auch das Gemein-Gefühl, in seiner Totalität erregt, in sanften Wogen zwischen leisen Gegensätzen hin und wieder schaukeln — um die eigenen Worte des Verf. der Abhandlung: Soll man bei der Instrumentalmusik etwas denken? in No. 31 der allg. mus. Zeitung v. J. 1827 anzuführen — doch den Stoff zu bestimmteren Anschauungen nicht darbiete.

Es ist auch nicht zu läugnen, daß eine sehr gebildete Geisteskraft dazu gehört, um die Werke der freien Musik, welchen der erklärende Text fehlt, richtig aufzufassen, d. i. nicht zu Viel und nicht zu Wenig in ihnen zu finden.

Darin mag eine Hauptursache liegen, warum man im Allgemeinen die gewöhnlich aus vier längeren Stücken bestehende Symphonie nicht so liebt. Ja darf man den Berichten aus vielen Gegenden trauen, so ist zu befürchten, diese Gattung von Tonstücken, worin zur Ehre der deutschen Nation von den großen Geistern dieser so Herrliches geleistet ward, nach und nach aus

unsern Concert-Sälen verdrängt zu sehen. Darüber dürfen wir das Publikum nicht anklagen; an uns liegt es, es bis zu der Reife zu erziehen, diese Werke ergreifen und sie bis zum Quell ihrer Vortrefflichkeit möglichst durchdringen zu können. Dieß müßte man denn entweder durch eine, in den öffentlichen Schulen beginnende und dann fortgesetzte Bildung bewerkstelligen, oder, wie es der Fall im Religiösen war, den Stern von oben herab leuchten lassen, welcher den drei Weisen den Weg zeigte. Allerdings ist das keine kleine Aufgabe, selbst für brave Tonsetzer.

Doch Beethoven hat in dem erörterten Tonstücke den Weg gezeigt. An uns ist es, mit Geist darauf fortzuwandeln, und der Kunst Werke zu schaffen, überstrahlend die früheren in jeder Beziehung.

Uebrigens würde die Arbeit sehr erleichtert, verbände sich ein geistvoller Dichter mit einem tüchtigen Tonsetzer. Den Text des poetischen Gemäldes oder einzelnen Gedankens — sey es nun poetische Prosa oder Poesie im engeren Sinne, — für die einzelnen Stücke näher bezeichnet, druckte man der Symphonie bei, der dann bei der Aufführung auf dem gewöhnlichen Concert-Zettel seine Stelle fände. Daß dieser poetische Stoff nur gleichsam in allgemeinen Andeutungen, so kurz als möglich, zu verfassen wäre, damit die musikalische Kunst unbeengt die mit der Grundidee verbundenen Hauptgefühle nach ihrer Kraft entwickeln und so alle einzelne Partieen in Einem Seelengemälde verbinden könnte, möchte kaum zu erinnern seyn. Auf diese Weise würden sich die zwei Schwesterkünste freundlich die Hand bieten; Dichter und Tonsetzer erhielten Gelegenheit, ihre geistige Kraft, befruchtend für das Volk, ergießen

zu können; — und wie viele der bereits vorhandenen Poesien ließen sich nach dem von Beethoven gegebenen Muster benutzen! — jede Kunstform hielt sich in ihrer Sphäre, und es würde nur in größerer Ausdehnung, dasselbe vorgeführt, was Haydn in seinen sieben Worten bereits vor so langer Zeit schon leistete. Dadurch wäre zugleich dem Dirigenten der Musik, so wie dem Ausführenden die geistige richtige Art des Vortrages bezeichnet; was auch auf das tiefere Auffassen und Darstellen anderer Instrumental-Werke von Seite dieser wohlthätig zurückwirken möchte. —

Zugleich wäre keine Zwitter-Art der Symphonie, sondern jene gesteigerte hergestellt, wie wir sie in dem Tonstücke Beethovens seinem Genie verdanken: — das feste rednerische Kunstgebilde, das wir in Haydns und Mozarts trefflichen Symphonien finden, würde zugleich Träger und Verkünder einer hohen poetischen Anschauung, in welcher sich das Wesen der Redekunst der Wortsprache mit jenem der Tonsprache verschmolzen hätte.

Wendete man hier die Gesangmusik an, um die vorausgegangene durch die Instrumentalpartie ausgeführte Darstellung zu verdeutlichen oder zu steigern, wie es Beethoven that, welches neue Feld großer Leistungen erschlösse sich da besonders durch das Vereinen des Instrumental- und Gesangchores, wo bald der eine, bald der andere die Fülle seiner Kraft und die Eigenthümlichkeit seines Wesens im interessanten Wettstreite entwickelte, dann beide verbunden jene große und reiche Wirkung erzeugen könnten, die in dem Bereiche jedes einzelnen liegt; ohne der vielen Arten zu

gedenken, wie ein genialer Meister jede Partie, sowohl in den einzelnen Instrumenten und Stimmen als in ganzen Massen, zur Erzielung neuer, jetzt noch nicht geahneter Effecte zu benutzen vermöchte! — Da müßte die Symphonie neues und großes Interesse erhalten, höchst wahrscheinlich von der jetzigen Zurücksetzung bis zum Lieblings-Tonstücke erhoben. — Zugleich würden die mit der musikalischen Kunst noch nicht näher vrrtrauten Hörer immer mehr geistig so wie gemüthlich bethätigt und daran gewöhnt, die Werke der freien Musik überhaupt nicht unter der leeren Form bloßen Anklanges aufzugreifen, sondern die einzelnen Anregungen, Anschauungen, vorzüglich die fest entwickelten rednerischen Gebilde, als ein schönes Ganzes aufzufassen.

So wäre der natürliche Uebergang zum tieferen Eindringen in das Wesen der Tonstücke der freien Musik — Symphonieen, Quartetten, Sonaten u. s. w. — hergestellt: — der Stern von Oben zeigte den Weg. Ein unberechenbarer Gewinn für die Kultur überhaupt, so wie für die Kunst insbesondere!

So ließe sich hier verbinden, was die großen Meister der Vorzeit bis auf unsere Periode herab sowohl in der Gesang- als Instrumentalmusik Großes leisteten, und der Concertsaal wäre die höchste Kunststätte; denn er führte uns nicht allein einzelner Kunsttalente treffliches Leisten im Gesange und in den Instrumenten, so wie einzelne Instrumental- und Gesangwerke vor — z. B. Symphonieen, Ouverturen, Concerte, Concertante, Arien, Duette, Quartette u. s. w., Chöre mit und ohne Begleitung, — sondern brächte auch in dieser neuen Art von Symphonie das Höchste zur Anschauung,

was die vereinte Kraft der gesammten Kunstmittel der Musik zu geben vermag, woher man sie mit Recht: Chorsymphonie benennen möchte, weil der ganze Instrumental- und Gesangchor zu Einem großen Effecte zusammenwirkt.

Und wenn sich Beethoven in dem erörterten Werke ein unsterbliches Denkmal seines großen Geistes und schönen Gemüthes setzte, so fände dieses erst dadurch die ehrendste Anerkennung, daß er als Begründer dieser neuen trefflichen Art von Tonstücken in der Geschichte der Musik glänzen würde.

Um so mehr verdient es, von Allen, die nur einiges Interesse für die Tonkunst haben, gekannt und studirt zu werden; und den Verlegern, die der Förderung der Kunst schon so große Opfer brachten, und auch dieses Werk mit einem so bedeutenden Kostenaufwande in einer so schönen Ausgabe erscheinen liessen, wird die gesammte Kunstwelt, besonders jeder deutsche Patriot, den vollsten Dank wissen.

Hieran reihen wir einige vortreffliche Gedanken Grosheims über dasselbe Werk Beethovens:

„Wir wissen es, mit welchen körperlichen Leiden der nun Verklärte zu kämpfen gehabt; daß selbst das Schrecklichste, was dem Meister der Töne widerfahren konnte, der Verlust des Gehörs, Beethoven's trauriges Loos gewesen. Aber es gesellten sich zu dem hieraus entstandenen Trübsinn auch noch Seelenleiden, wie sie der Menschenfreund nur kennt *). Kein Wunder demnach,

*) Seine Gedanken bei Seume's Grabe, die ich gleich einem edlen Kleinod bewahre, geben genau Kunde von Beethovens hohem Sinne für Weltenglück.

daß die furchtbare Masse eigenen Krames den Künstler, in dem Augenblicke mächtiger noch ergriff, als er uns den Becher der Freude reichen wollte; kein Wunder, daß er hier das Gemälde einer freudelosen Welt, dem einer freudevollen voran schickte.

Wankenden Fußes, auf zitterndem Boden, betreten wir den Schauplatz, wohin der Freudenlose uns führt. Kein Sonnenstrahl erwärmt hier die erstarrte Erde. Da ist Alles öde und unfruchtbar. Ein Trauerflor deckt die ganze Schöpfung. Der Mehlthau hat das Pflanzenreich vergiftet. Entblättert sind die Wälder. Verstummt ist das Waldgefieder, und nur das Gekrächz der Raubvögel, der Wölfe Geheul dringt zu unsern Ohren. Bald führt die Gewalt aufgeregter Phantasie uns zur traurigen Heerschau der Legionen Freudeverderber, die unsern Himmel zerstören. Undurchdringlich für den Sterblichen sind ihre Panzer, stark die Sehnen ihrer Bogen, vergiftet ihre Pfeile. Neid, Bosheit, Heuchelei, Verrath, und das gräßlichste der Ungeheuer: das kalte Mein und Dein, sind ihre Anführer. Dorthin nur richten sie den stieren Blick, wo das Götterbild „Freude" durch die Wolken bricht, im Wahne, ihm beim ersten Strahl, den es auf die harrende Welt senden will, den Todesstreich zu versetzen. Die Wahnsinnigen! sie ahnen nicht, daß der Vater der Liebe die Himmelstochter in ewigen Schutz genommen, und ihre Pfeile kehren in sie selbst zurück. Sie sinken. Aber dennoch und schnell sind ihre Reihen gefüllt, und mit gedoppelter Wuth beginnen sie ihr gräßliches Geschäft aufs Neue.

Das ist jenes Trauergemälde, welches Beethoven

zuerst aufstellt, aber, durch eine Stimme, welche ihm zuruft „Hinweg damit!“ bewogen, nun herunter nimmt von der Staffelei, um an Schillers Seite das über alle Beschreibung erhabene Bild der Freude aufzustellen.

Bei den Worten: „Ueber Sternen muß er wohnen“, beginnt mit innerer und äußerer Kraft das möglichste Steigern des Ganzen; und immer mit glänzendern Farben malend, überläßt sich der Komponist von nun an lediglich dem Gefühl der höchsten Freude, indem er mit dem ganzen Aufwande des Orchesters, bald die Solostimmen, bald den Chor diejenigen Stanzen des Gedichtes, welche ihm für seinen jetzigen Bedarf hinlänglich schienen, wiederholen läßt. Und unaufhörlich erschallt es:

„Seyd umschlungen, Millionen!
„Diesen Kuß der ganzen Welt!“

ja, als ob er sich von den allumfassenden Worten, mit denen Schiller sein Lied beginnt, nicht trennen, die Millionen, die er jetzt im Geist umschlungen nicht lassen könne, wiederholt er ohn' Ende:

„Freude, schöner Götterfunken!
„Tochter aus Elysium“

und, indem er noch Einmal gerufen: Freude, schöner Götterfunken! entsinkt die Feder der ermatteten Hand, hat der Sohn des Kummers das tugendhafte Geschäft, seinen Brüdern das volle Maas der Freude zu spenden, vollendet.

Wahrlich! der müßte zu jenen Bedauernswürdigen gehören, die Schiller von seinem Bunde ausschließt, der nicht hier, im Hochgenusse schmelzend, den Becher hoch

und höher noch heben, und Schiller und Beethoven die reinste Libation bringen wollte; der Thräne sich nicht schämend, die bei dem Gedanken an einen unersetzlichen Verlust über seine Wange rinnt.

Anekdoten.

Ein Engländer ließ einen Clavierstimmer kommen, um über monatliche Stimmung seines Instrumentes mit ihm zu accordiren. Man ward über den Preis nicht einig; eben wollte der Stimmer fortgehen, da rief ihm der Engländer, der an demselben Abend eine musikalische Gesellschaft bei sich erwartete, also das Instrument doch wenigstens für dießmal gestimmt haben wollte, noch zu: „Wissen Sie was? Stimmen Sie mir das Instrument nur ein klein wenig, so etwa für einen Franken.

In der Vossischen Zeitung von 1837 fand sich folgende Anzeige: „Ein munteres, melodieenreiches Töchterlein hat mir meine Frau heute in aller Frühe zum Präsent gemacht. Ich danke dafür! — Berlin, den 16. Nov. 1837. Louis Drucker.“

Paganini pflegte auf die Frage: „Wen er für den ersten Vionlinspieler der Welt halte“, jedesmal zu antworten: Wer der erste sey, — weiß ich nicht; der zweite aber ist Lipinsky.“

Telemann in Leipzig.

Im Jahr 1702 kam Georg Philipp Telemann, erst 21 Jahr alt, nach Leipzig, eigentlich in der Absicht, um daselbst zu studiren. Allein schon auf dem Gymnasium in Hildesheim hatte er sich viel mit Musik abgegeben und namentlich schon den 6ten Psalm componirt, den sein Stubenbursche bald zur Aufführung in der Thomaskirche brachte. Der damalige Bürgermeister Romanus fand die Arbeit wohlgerathen, und ermunterte Telemann, bloß bei der Musik zu bleiben. Er wurde schon 1702 Organist und Musikdirektor an der Neukirche, und errichtete nun ein Collegium musicum, das noch mindestens 1731, und „aus lauter Studiosis bestand.“ „Ursprünglich war es zur Aufführung von „Musiken in der Neukirche bestimmt, er gab aber auch „sonst große Musiken und hatte etliche Mal die Gnade, „Se. Königliche Polnische Majestät und andere große „Fürsten zu divertiren.“ Aus seiner Mitte gingen berühmte Sänger, Akteurs und Virtuosen aller Art hervor; so rühmt namentlich Telemann „Monsieur Bendler und Petzold als ungemeine Bassisten und Akteurs;“ ingleichen einen „Monsieur Riemschneider, den auch schon Hamburg auf dem Theater admirirt“ und welcher nach England ging.

Zur Geschichte der Castraten.

Von C. F. Becker.

Wie es bei schlechten Thaten und Sachen gewöhnlich herzugehen pflegt, daß der Erfinder oder erste Ausüber derselben das Licht scheut und verborgen zu bleiben sucht, so schwebt auch über der ersten Entstehung und dem Urheber der Castration große Dunkelheit, und nur Vermuthungen und Zusammenstellungen mehrerer Meinungen erhellen den Weg.

Die Königin Semiramis wird als die erste genannt, welche eine so grausame, die menschliche Natur beleidigende Operation eingeführt. Indessen scheint in den früheren Zeiten nicht der Gesang die nächste Veranlassung gegeben zu haben, sondern die Eifersucht. Sehr witzig und richtig sagt der sogenannte englische Christian Bach, (jüngster Sohn des unsterblichen Sebastian Bach,) der in Italien und England hinlänglich die moralische und sittliche Natur und Bildung der Castraten kennen lernen konnte: „den Thieren nimmt man die Bestialität, und den Menschen die Humanität!"

Die Einführung eines andern Gebrauchs der Castraten war aber den Christen, und was am merkwürdigsten

ist und sogleich gezeigt werden soll, der Kirche aufbehalten.

Nach den neuesten Nachrichten wird die Zeit um das Jahr 1600 angegeben, wo in Italien zuerst in des Pabstes Clemens VIII. Capelle Castraten eingeführt wurden.

Dieser Pabst erlaubte nicht nur den Castraten, zu singen und die kirchliche Feier zu erhöhen, sondern er ertheilte auch ein Breve, wodurch die Castration autorisirt wurde. Dieses eines Pabstes würdige Breve endigte mit der abscheulichen Klausel: „ad honorem Dei."

Nach aller Wahrscheinlichkeit fiel dem Kirchendienste als das erste Opfer: Pater Girolamo Rosini aus Perugia.

Er besaß einen trefflichen Sopran, und zur Belohnung seiner schönen Stimme und seines gezwungenen Märtyrerthums ward er bei der päbstlichen Capelle angestellt, im Jahre 1601, wie Forkel angibt.

Vor dieser Einführung der Castraten in der Kirche wurde der Sopran durch Falset- oder Fistelstimmen besetzt, die den Spaniern besonders eigen gewesen seyn sollen. Die spanischen Discantisten wollten deßfalls den Pater Rosini nnd andere nach diesem bald Folgende, nicht gern unter die päbstlichen Sänger aufnehmen, und verwarfen besonders den Girolamo bei der Probe. Allein Clemens VIII. nahm diesen, wie auch Andere, dennoch auf, und bewies, wie so viele seiner Nachfolger, wie wenig es dem päbstlichen Stuhle auf Menschen und Menschenwerth ankommt.

Auf diese Weise wurden nun Entmannte, Gott zu preisen und zu loben, in die Kirche eingeführt, und gewiß kein Italiäner fand nun das Falset-Singen

der Spanier mehr schön, da sogar der heilige Vater am Castratengesange Freude fand.

Kein anderes Volk, kein anderes Land in Europa, hat sich eines solchen, die menschliche Natur entehrenden Verbrechens bloß um eines erbärmlichen Ohrenkitzels willen schuldig gemacht, als Italien und die Italiener; und die Meinung eines bekannten Mannes ist nicht zu verwerfen: „daß die Einführung der Mönche, gleichsam unoperirter Castraten, zu dieser Neuerung in gewisser Art bei den Italienern die Bahn bereitet hat. Alle anderen Nationen wollten lieber Menschen, als Sänger haben; nur die Italiener suchten die Musik auf Kosten ihrer Nachkommenschaft empor zu bringen.

Nachdem die Oper erfunden und so große Theilnahme bei den Italienern erregte, als man sah, daß der Erfolg der Castration so gekrönt wurde und durch das Kirchensingen der Castraten Jedermann an ihre Stimmen gewöhnt war, die Frauenzimmer aber es für eine Schande hielten, auf dem Theater und überhaupt öffentlich aufzutreten, und die Knabenstimmen selten von langer Dauer und von gutem, vorzüglichem Ausdruck sind; so brachte man die Castraten sehr bald auf das Theater, und sie machten, trotz ihrer kläglichen Stimme nnd noch kläglicheren Figur, ungemein großes Glück daselbst.

Nun opferten nicht nur die Väter ihre Söhne der Muse des Gesanges und dem Gott des Goldes, sondern die Söhne drangen, gleich Priestern der Cybele, selbst darauf. So war es der Fall mit Grasetto zu Rom, und wahrscheinlich mit dem berühmten Marchesini zu Bergamo; und es beweist, daß nichts zu schlecht und grausam ist, es findet doch seine Anhänger!

Künstliches Singen trat also, sowohl in der Kirche, als auf dem Theater, an die Stelle des natürlichen. Das hieß freilich, die heilige Tonkunst in ihrer Quelle entweihen, und die ihr noch fehlende Vollkommenheit durch Mangel erreichen wollen.

Da die Oper bei ihrer höhern Ausbildung, bei ihrem immer steigendern Reiz, solche Sensation bei den Italienern hervorbrachte, daß man nicht allein in großen Städten Bühnen einrichtete, sondern auch jede kleinere Stadt, ja selbst Dörfer eine solche besitzen wollten, so wurde eine wahre große Schlachtbank in den Ländern des Papstes errichtet. Die Wundärzte des Kirchenstaats wurden nun wahre Henkersknechte, und zwar um so viel grausamere, weil sie mit einem einzigen Schnitte ganze Menschengeschlechter vernichteten. Die Anatomie lief gewissermaßen der Chirurgie zuvor; man secirte die Menschen, noch ehe sie Leichnam waren.

Ja, so weit ging die Abstumpfung alles menschlichen Gefühls, daß man diese anatomischen Theater öffentlich mit Schildern bezeichnete und der Verfasser des so eben erwähnten Le Brigandage erzählt, daß er dergleichen mit der Ueberschrift: „Qui si castra ad un prezzo ragionevole“ gefunden.

Die berühmtesten Castraten, welche in der früheren Zeit auf dem Theater ausgezeichnetes Glück machten, sind unter mehrern andern: Guidobaldo, Campagnuola, Marco Antonio Gregori, Angelucci und vor allen Lovetto Vittori.

Hier kann man nicht umhin, zu bemerken, wie viele Unglückliche mögen auf der vorerwähnten Schlachtbank castrirt worden seyn, welche nie eine außerordentliche

Stimme dadurch erhielten, kein Glück auf dem Theater machten (den einzigen Ort, wo sie auf eine unbedeutende Art für ihren großen Verlust entschädigt werden sollten), und so der menschlichen Gesellschaft als in gewisser Art unnütz und überflüssig wieder anheim fielen! „Denn," sagt ein tüchtiger Arzt und Kenner der Stimme, „der Kehlkopf bleibt von jenem unglücklichen Augenblicke an in Wuchs und Bildung auf dem Punkte stehen, wo er so eben begriffen war, während die übrigen Theile des Körpers in ihrer Entwickelung immer weiter fortgehen. Dadurch wird auch die Stimme in ihrem Fortrücken verhindert, so, daß sie nun auf die ganze Lebenszeit eben dieselbe Höhe behält, welche sie damals hatte. Je früher also jene Operation vorgenommen wird, desto höher bleibt die Stimme; hat aber der Kehlkopf schon seine völlige Größe erreicht, dann ist die Operation ganz vergeblich." Und sollte sich wohl selten bei diesem, man möchte fast sagen, Fabrikgeschäfte, der Fall ereignet haben, daß das Kind keine Anlage, oder doch wenigstens keine ausgezeichnete hatte, daß bei einem andern Knaben der Kehlkopf schon ausgebildet oder wenigstens der Ausbildung nahe war? — —

Die erste Erscheinung der Castraten in England, Holland und im Norden erregte beinahe Aufruhr. Man konnte sich nicht an ihre riesenmäßigen Körper, an ihre blasse Gestalten und an ihre dicken Beine gewöhnen.

„Am Ende," sagt Forkel, „nahm sich das weibliche Geschlecht ihrer an, welches sich an dieser merkwürdigen Zweideutigkeit ergötzte.

Seit dieser Zeit genossen sie eine Art von Existenz;

sie machten eine Art von Band zwischen der Wirklichkeit und der Illusion in der bürgerlichen Gesellschaft.

Als Sänger fanden sie, falls sie ausgezeichnet waren, in allen Ländern ungemeine Bewunderung und Belohnung, und Wilhelm Heinse sagt im Enthusiasmus: „Eine schöne jugendliche, völlig ausgebildete Castratenstimme geht über Alles in der Musik. Kein Frauenzimmer hat die Festigkeit, Stärke und Süssigkeit des Tons und so aushaltende Lungen. Bei den Castraten kann man recht sehen, daß es darauf ankommt, was gesagt wird, und nicht, in welchem Tone es gesagt wird."

Um zu zeigen, wie weit die Liebe zu ihrem Gesang ging und welche Einnahmen sie erhielten, führe ich nur einige berühmte Castraten an.

Johann Mattheson erzählt: „Farinelli, der im Jahre 1734 nach London gekommen, und anjetzo daselbst für den allerbesten Sänger von der Welt gehalten wird, empfängt diesen Winter, da er in den Opern dienet, nur 25000 Pfund Sterling, das sind 12500 Reichsthaler."

Sinesino sang 1719 in der Oper zu Dresden; von da ging er mit Händel nach England, und endlich mit Ruhm und 1500 Pfund Sterling beladen, wieder in sein Vaterland zurück.

Majorano, genannt Caffarelli, machte in ganz Europa ungemeines Glück. Im Jahre 1740 sang er zu Venedig, und man sagt, es seyen ihm für einen Abend 700 Zechinen ausgezahlet worden. — Im Jahre 1760 konnte er sich ein Herzogthum kaufen, wovon er den Titel: Duca di Santo dorato erhielt, und als er den

1. Februar 1783 zu Neapel starb, hinterließ er seinem Neffen 12000 Ducaten jährlicher Einkünfte.

Wie wenig dagegen erhält eine Catalani, eine Sonntag, ein David! Das Castriren wurde endlich, ob aus Heuchelei oder Ueberzeugung, im achtzehnten Jahrhunderte verboten und die italiienischen Fürsten verbannten es aus ihren Staaten bei Todesstrafe, was außer andern Dr. Burney bestätigt. Er erkundigte sich in ganz Italien darnach, wurde aber von einer Stadt zur andern gewiesen und bemerkte, daß die Italiäner sich fast selbst darüber schämten. Doch erfuhr er vom englischen Consul in Neapel, daß die jungen Castraten von Lescia in Puglia kämen und ein berühmter Arzt daselbst bestätigte seine Aussage.

Doch immer ruht das Böse noch nicht; und hängt jetzt auch kein Schild mehr da, um aller Sittlichkeit und Menschlichkeit Hohn zu sprechen, so wuchert es desto mehr im Stillen fort. Wer las nicht mit Entsetzen: „Der Castraten soll es im Michaelishospitale zu Rom fünf geben, von sieben, bis zehn Jahren.“ Doch will man die Procedur selbst lesen, so nehme man die Tablettes neapolitanes (1827) zur Hand und erstaune über die Barbarei des neunzehnten Jahrhunderts.

Wie wahr sagt der gute Daniel Schubert: „Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrückliche Befehle in seinem Worte dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen; nichts beweist dieß mehr, als die Castraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich unläugbar aufschwingen, dennoch heulen und krähen. Gott und die Natur ge-

bieten, daß man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Mannsleuten aber Tenor und Baß besetzen soll. Uebertritt man dies große Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, daß wir Castraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht."

„Sollte dieser Gebrauch nicht enden, oder gar wieder in Aufnahme kommen, lieber möchte ich diese heitere, lebensschmückende Kunst, selbst missen!" ruft ein Anderer aus.

Nun ist nur noch übrig, des Castraten-Gesanges selbst zu erwähnen und zu zeigen, worin er sich vom andern Gesang unterscheidet, welcher Gewinn dadurch erlangt worden ist. Die Vortheile, welche der Musik durch eine solche Versündigung an der menschlichen Natur erwachsen, werden von Verschiedenen sehr verschieden betrachtet. Diejenigen, welche an solche Castratenstimmen gewöhnt sind, ziehen sie den schönsten Frauenstimmen weit vor; Andere, welche noch nicht allen Geschmack an wahrer Natur verloren haben, sind der entgegengesetzten Meinung und man muß gestehen, ihrer sind am meisten.

Joh. Bapt. Denius, selbst ein Italiäner, war der letztern Meinung, glaubte, daß die Menge der Castraten der Musik sehr nachtheilig geworden sey, hielt eine weibliche und Knabenstimme für weit schöner als die beste Castratenstimme, behauptete, die Zahl der schlechtern, nicht der guten Sänger, sey dadurch vermehrt worden, weil man bei der frühen Operation noch nicht wissen könne, was für eine Art von Stimme entstehen werde, die Operation also stets auf gut Glück gemacht werden müsse; und hielt endlich die Castraten für die

Ursache, daß selten andere unoperirte Knaben in der Singkunst unterrichtet wurden, weil die vielen Eunuchen Alles so besetzt hatten, daß für die Nicht-Eunuchen keine Vortheile durchs Singen gehofft werden konnten, man auch nicht wissen könne, was für eine Stimme nach der Mutation herauskommen würde.

Diese Einwendungen wird Jedermann gegründet finden müssen, der nicht durch lange Gewohnheit für Castratenstimmen eingenommen ist. Die Singorgane werden zwar durch die Operation gehindert, sich zu erweiten, aber nicht sich zu verhärten. Das Weiche und Biegsame des Tons, welches in einer Knabenstimme, und noch mehr in einer Frauenzimmerstimme liegt, und eine der ersten Eigenschaften einer schönen Stimme ist, kann folglich bei einem Castraten höchstens in der Jugend Statt finden, da es sich bei weiblichen Stimmen oft bis ins späteste Alter erhält, „quod, wie Kircher bemerkt, vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habent cum organis vocalibus."

Arteaga dagegen spricht, wie er diesen Gegenstand untersucht: „Das unbekannte, aber von allen Anatomen bestätigte Verhältniß zwischen den Zeugungs- und Stimmorganen verhindert in ihnen, da ihnen die äußerste Entwickelung des Geschlechts versagt ist, durch den geringeren Einfluß von Feuchtigkeiten, die Erweiterung der Kehle, macht die Theile derselben geschickter zu vibriren, folglich auch alle Gradationen des Gesangs hervorzubringen, verengt die Mündung der Glottis und verursacht dadurch, daß die höhern Töne besser hervorgebracht werden können, als andere."

Man will auch bemerkt haben, daß die Verstandes-

kräfte durch die Castration leiden, und daß solche, in anderm Betracht schon sehr unglückliche Geschöpfe unfähig zur Erreichung höherer Kenntnisse in Wissenschaften und Künsten werden.

So wahr es ist, daß durch eine solche Beleidigung der Natur das Band der körperlichen Kräfte gewaltsam zerrissen wird, und alle eine veränderte Richtung und Wirkung erhalten müssen, die sich in Rücksicht auf's Aeußere nicht bezweifeln läßt, so weiß man doch nicht, in wie weit auch die Verstandeskräfte von den körperlichen Beschaffenheiten abhängen, um mit Sicherheit die angeführte Bemerkung als gegründet annehmen zu können. Man weiß, daß in den ältern Zeiten bei den Babyloniern, Aegyptiern und Persern die ersten Staatsämter mit Eunuchen besetzt wurden, wozu theils Muth und Entschlossenheit, theils Klugheit und mancherlei Kenntnisse erforderlich waren. Und in neuern Zeiten hat man Castraten gekannt, die zwar keine Armeen anführten, oder im Kabinet die Staatsangelegenheiten ganzer Reiche besorgten, sich aber doch auf schlüpfrigen Posten mit Vorsicht und wahrer Weltklugheit zu benehmen und zu erhalten wußten. Wer erinnert sich nicht eines Farinelli am spanischen Hofe, der daselbst eine so große Rolle spielte? Das Benehmen von diesem und manchen andern würde bei schwachen Kräften nicht möglich gewesen seyn.

Indessen ist es doch merkwürdig, daß, wie Forkel behauptet, noch kein Castrat in der Composition weit gekommen ist, am wenigsten in der höhern Gattung, zu welcher eine starke und feurige Phantasie erfordert wird.

Das Urtheil eines so sinnigen Denkers wie Rousseau, mag den Schluß machen, da er theils das Gesagte bestätigt, theils auch Neues hinzufügt.

„Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur et sans passions, sont, sur le théâtre les plus maussades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très bonne heure, et prenent un embonpoint dègoûtant. Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a même des lettres telles que l'r, qu'ils ne peuvent point prononcés du tout.“

Die Castratenstimme unterscheidet sich übrigens, wenn auch nicht dem Umfange der Töne, doch dem Klange nach, von Knaben und Frauenstimmen ungemein, und kann nie das Schöne der letztern und das Liebliche der ersteren erreichen, viel weniger ersetzen. Im Gegentheil hat die auserlesenste Castratenstimme immer etwas sehr Widerliches, welches ihr durch keine Kunst völlig benommen werden kann. — —

Und diese Art Sänger und diese Art zu singen, konnte Jahrhunderte lang Europa entzücken??

Der Mode ist nichts zu heilig, wenn auch die Natur entweiht werden sollte; und keiner der Künste sind solche ungeheuere Opfer gebracht worden, als der Musik, die vor Jahrtausenden schon die erste aller war, die jeden Fühlenden beglückt, jeden Leidenden tröstet und zur Trauer wie zur Freude ladet.

Doch die Tonkunst führte nicht dahin, sie will nur reine Natur, sondern der Mensch entweihte sie, weil er glaubt, auch über Künste zu herrschen; — die Kunst entflieht ihm, und ein Schatten bleibt zurück.

Nachricht von einem gebildeten jungen Mann.

Von E. T. A. Hoffmann.

Es ist herzerhebend, wenn man gewahr wird, wie die Cultur immer mehr um sich greift; ja, wie selbst aus Geschlechtern, denen sonst die höhere Bildung verschlossen, sich Talente zu einer seltenen Höhe aufschwingen. In dem Hause des geheimen Commerzienraths R. lernte ich einen jungen Mann kennen, der mit den außerordentlichsten Gaben eine liebenswürdige Bonhommie verbindet. Als ich einst zufällig von dem fortdauernden Briefwechsel sprach, den ich mit meinem Freunde Charles Ewson in Philadelphia unterhalte, übergab er mir voll Zutrauen einen offenen Brief, den er an seine Freundin geschrieben hatte, zur Bestellung. — Der Brief ist abgesendet, aber mußte ich nicht, liebenswürdiger Jüngling, dein Schreiben abschriftlich, als ein Denkmal deiner hohen Weisheit und Tugend, deines ächten Kunstgefühls bewahren? — Nicht verhehlen kann ich, daß der seltene junge Mann seiner Geburt und ursprünglichen Profession nach eigentlich — ein Affe ist, der im Hause des Commerzienraths sprechen, lesen, schreiben, musiciren u. s. w. lernte; kurz, es in der Cultur so weit brachte, daß er seiner Kunst und Wissenschaft, so wie der Anmuth seiner Sitten wegen, sich eine Menge Freunde erwarb

und in allen geistreichen Zirkeln gern gesehen wird. Bis auf Kleinigkeiten, z. B. daß er bei den Thées dansants in den Hops-Angloisen zuweilen etwas sonderbare Sprünge ausführt, daß er ohne gewisse innere Bewegungen nicht wohl mit Nüssen klappern hören kann, so wie (doch dieß mag ihm vielleicht nur der Neid, der alle Genies verfolgt, nachsagen) daß er, der Handschuhe unerachtet, die Damen beim Handkuß etwas Weniges kratzt, merkt man auch nicht das Mindeste von seiner exotischen Herkunft, und alle die kleinen Schelmereien, die er sonst in jüngern Jahren ausübte, wie z. B. wenn er den ins Haus Eintretenden schnell die Hüte vom Kopfe riß und hinter ein Zuckerfaß sprang, sind jetzt zu geistreichen Bonmots geworden, welche mit jauchzendem Beifall beklatscht werden. — Hier ist der merkwürdige Brief, in dem sich Milo's schöne Seele und herrliche Bildung ganz ausspricht.

Schreiben Milo's, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nord-Amerika.

Mit einer Art von Entsetzen denke ich noch an die unglückselige Zeit, als ich Dir, geliebte Freundin, die zärtlichsten Gesinnungen meines Herzens nicht anders, als durch unschickliche, jedem Gebildeten unverständliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das mißtönende, weinerliche: Ae, Ae! das ich damals, wiewohl von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausstieß, nur im mindesten das tiefe, innige Gefühl, das sich in meiner männlichen, wohlbehaarten Brust regte, andeuten? Und selbst meine Liebkosungen, die Du, kleine süße Freundin, damals mit stiller Ergebenheit dulden mußtest, waren so unbehülflich, daß ich jetzt, da ich es

in dem Punkt dem besten primo amoroso gleichthue, und à la Duport die Hand küsse, roth darüber werden könnte, wenn nicht ein gewisser robuster Teint, der mir eigen, dergleichen verhinderte. Unerachtet des Glücks der höchsten innern Selbstzufriedenheit, die jene unter den Menschen erhaltene Bildung in mir erzeugt hat, gibt es dennoch Stunden, in denen ich mich recht abhärme, wiewohl ich weiß, daß dergleichen Anwandlungen, ganz dem sittlichen Charakter, den man durch die Cultur erwirbt, zuwider, noch aus dem rohen Zustande herrühren, der mich in einer Klasse von Wesen festhielt, die ich jetzt unbeschreiblich verachte. Ich bin nämlich dann thöricht genug, an unsere armen Verwandten zu denken, die noch in den weiten, unkultivirten Wäldern auf den Bäumen herumhüpfen, sich von rohen, nicht erst durch Kunst schmackhaft gewordenen Früchten nähren, und vorzüglich Abends gewisse Hymnen anstimmen, in denen kein Ton richtig, und an irgend einen Takt, sey es auch der neuerfundene $^{7}/_{8}$tel oder $^{13}/_{4}$tel Takt, gar nicht zu denken ist. An diese Armen, die mich doch eigentlich nun gar nichts mehr angehen, denke ich dann und erwehre mich kaum eines tiefen Mitleids mit ihnen. Vorzüglich liegt mir noch zuweilen unser alter Onkel (nach meinen Erinnerungen muß es ein Onkel von mütterlicher Seite gewesen seyn) im Sinn, der uns nach seiner dummen Weise erzog, und alles nur Mögliche anwandte, uns von Allem, was menschlich, entfernt zu halten. Er war ein ernster Mann, der niemals Stiefeln anziehen wollte, und ich höre noch sein warnendes, ängstliches Geschrei, als ich mit lüsternem Verlangen die schönen, neuen Klappstiefeln anblickte, die der schlaue Jäger unter dem Baum

stehen gelassen, auf dem ich gerade mit vielem Appetit eine Kokusnuß verzehrte. Ich sah noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die, den zurückgelassenen ganz ähnlichen, Klappstiefeln herrlich standen. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgewichsten Stiefeln für mich so etwas Grandioses und Imposantes — nein, ich konnte nicht wiederstehen; der Gedanke, eben so stolz, wie jener, in neuen Stiefeln einher zu gehen, bemächtigte sich meines ganzen Wesens; und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir nur geweckt werden durften, daß ich, vom Baum herabgesprungen, leicht und gewandt, als hätte ich zeitlebens Stiefeln getragen, mit den stählernen Stiefelanziehern den schlanken Beinen die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wußte? Daß ich freilich nachher nicht laufen konnte, daß der Jäger nun auf mich zuschritt, mich ohne Weiteres beim Kragen nahm und fortschleppte, daß der alte Onkel erbärmlich schrie und uns Kokusnüsse nachwarf, wovon mich eine recht hart ans hintere linke Ohr traf, wider den Willen des bösen Alten aber vielleicht herrliche, neue Organe zur Reife gebracht hat. Alles dieses weißt Du, Holde, da Du selbst ja heulend und jammernd Deinem Geliebten nachliefest und so auch freiwillig Dich in die Gefangenschaft begabst. — Was sage ich, Gefangenschaft! Hat diese Gefangenschaft uns nicht die größte Freiheit gegeben? Ist etwas herrlicher, als die Ausbildung des Geistes, die uns unter den Menschen geworden? — Ich zweifle nämlich nicht, daß Du, liebe Pipi, bei Deiner angebornen Lebhaftigkeit, bei Deiner Fassungsgabe, Dich auch etwas Weniges auf die Künste und Wissenschaften gelegt haben wirst, und in diesem Vertrauen unterscheide

ich Dich auch ganz von den bösen Verwandten in den Wäldern. Ha! unter ihnen herrscht noch Sittenlosigkeit und Barbarei, ihre Augen sind trocken, und sie sind gänzlich ohne Tiefe des Gemüths! Freilich kann ich wohl voraussetzen, daß Du in der Bildung nicht so weit vorgeschritten seyn wirst, als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann; ich weiß durchaus Alles, bin daher eben so gut wie ein Orakel, und herrsche im Reich der Wissenschaft und Kunst hier unumschränkt. Du wirst gewiß glauben, süße Kleine, daß es mich unendlich viel Mühe gekostet habe, auf diese hohe Stufe der Cultur zu gelangen, im Gegentheil kann ich Dich versichern, daß mir nichts in der Welt leichter geworden, als das; ja, ich lache oft darüber, daß in meiner frühen Jugend mir die verdammten Springübungen von einem Baum zum andern manchen Schweißtropfen ausgepreßt, welches ich bei dem Gelehrt- und Weisewerden nie verspürt habe. Das hat sich vielmehr so ganz leicht von selbst gefunden, und es war beinahe schwerer, zur Erkenntniß zu gelangen, ich säße nun wirklich schon auf der obersten Stufe, als hinaufzuklettern. Dank sey es meinem herrlichen Ingenio und dem glücklichen Wurf des Onkels! — Du mußt nämlich wissen, liebe Pipi, daß die geistigen Anlagen und Talente wie Beulen am Kopfe liegen und mit Händen zu greifen sind; mein Hinterhaupt fühlt sich an, wie ein Beutel mit Kokusnüssen, und jenem Wurf ist vielleicht noch manches Beulchen und mit ihm ein Talentchen entsprossen. Ich hab' es in der That recht dick hinter den Ohren! — Jener Nachahmungstrieb, der unserm Geschlecht eigen, und der ganz ungerechterweise von den Menschen so oft

belacht wird, ist nichts weiter, als der unwiderstehliche Drang, nicht sowohl Cultur zu erlangen, als die uns schon inwohnende zu zeigen. Dasselbe Prinzip ist bei den Menschen längst angenommen, und die wahrhaft Weisen, denen ich immer nachgestrebt, machen es in folgender Art. Es verfertigt irgend Jemand etwas, sey es ein Kunstwerk oder sonst; Alles ruft: das ist vortrefflich; gleich macht der Weise, von innerm Beruf beseelt, es nach. Zwar wird etwas Anderes daraus; aber er sagt: So ist es eigentlich recht, und jenes Werk, das ihr für vortrefflich hieltet, gab mir nur den Sporn, das wahrhaft Vortreffliche ans Tageslicht zu fördern, das ich längst in mir trug. Es ist ungefähr so, liebe Pipi, als wenn einer unserer Mitbrüder sich beim Rasiren zwar in die Nase schneidet, dadurch aber dem Stutzbart einen gewissen originellen Schwung gibt, den der Mann, dem er es absah, niemals erreicht. Eben jener Nachahmungstrieb, der mir von jeher ganz besonders eigen, brachte mich einem Professor der Aesthetik, dem liebenswürdigsten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die ersten Aufklärungen über mich selbst erhielt und der mir auch das Sprechen beibrachte. Noch ehe ich dieses Talent ausgebildet, war ich oft in auserlesener Gesellschaft witziger, geistreicher Menschen. Ich hatte ihre Mienen und Gebehrden genau abgesehen, die ich geschickt nachzuahmen wußte; dieß und meine anständige Kleidung, mit der mich mein damaliger Principal versehen, öffnete mir nicht allein jederzeit die Thür, sondern ich galt allgemein für einen jungen Mann von feinem Welttor. Wie sehnlich wünschte ich sprechen zu können; aber im Herzen dachte ich: O Himmel, wenn du nun auch sprechen kannst, wo sollst du all' die tausend Einfälle und Ge-

danken hernehmen, die denen da von den Lippen strömen? Wie sollst du es anfangen, von den tausend Dingen zu sprechen, die du kaum dem Namen nach kennst? Wie sollst du über Werke der Wissenschaft und Kunst so bestimmt urtheilen, wie jene da, ohne in diesem Gebiete einheimisch zu seyn? — So wie ich nur einige Worte zusammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Professor der Aesthetik, meine Zweifel und Bedenken; der lachte mir aber ins Gesicht und sprach: „Was glauben Sie denn, lieber Monsieur Milo? Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles Uebrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimniß. Sie werden selbst erstaunen, wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen, wie Ihnen die Weisheit aufgeht, wie die göttliche Suada Sie in alle Tiefen der Wissenschaft und Kunst hineinführt, daß Sie ordentlich in Irrgängen zu wandeln glauben. Oft werden Sie sich selbst nicht verstehen, dann befinden Sie sich aber gerade in der wahren Begeisterung, die das Sprechen hervorbringt. Einige leichte Lektüre kann Ihnen übrigens wohl nützlich seyn, und zur Hülfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen, die überall vortheilhaft eingestreut werden und gleichsam zum Refrain dienen können. Reden Sie viel von den Tendenzen des Zeitalters — wie sich das und und jenes rein ausspreche — von Tiefe des Gemüths — von gemüthvoll und gemüthlos u. s. w." — O, meine Pipi! wie hatte der Mann Recht! wie kam mir mit der Fertigkeit des Sprechens die Weisheit! — Mein glückliches Mienenspiel gab meinen Worten Gewicht, und in dem Spiegel habe ich gesehen, wie schön meine von Natur etwas gerunzelte Stirn sich ausnimmt, wenn ich die-

sem oder jenem Dichter, denn ich nicht verstehe, weshalb er denn unmöglich was taugen kann, Tiefe des Gemüths rein abspreche. Ueberhaupt ist die innere Ueberzeugung der höchsten Cultur der Richterstuhl, dem ich bequem jedes Werk der Wissenschaft und Kunst unterwerfe, und das Urtheil infallibel, weil es aus dem Innern von selbst, wie ein Orakel, entsprießt. — Mit der Kunst habe ich mich vielfach beschäftigt — etwas Malerei, Bildhauerkunst, mitunter Modelliren. — Dich, süße Kleine, formte ich als Diana nach der Antike; — aber all' den Krimskrams hatte ich bald satt; nur die Musik zog mich vor allen Dingen an, weil sie Gelegenheit gibt, so eine ganze Menge Menschen, mir nichts, dir nichts, in Erstaunen und Bewunderung zu setzen, und schon meiner natürlichen Organisation wegen wurde bald das Fortepiano mein Lieblingsinstrument. Du kennst, meine Süße, die etwas länglichen Finger, welche mir die Natur verliehen; mit denen spanne ich nun Quartdecimen, ja zwei Octaven, und dieß, nebst einer enormen Fertigkeit, die Finger zu bewegen und zu rühren, ist das ganze Geheimniß des Fortepianospiels. Thränen der Freude hat der Musikmeister über die herrlichen, natürlichen Anlagen seines Scholaren vergossen, denn in kurzer Zeit habe ich es so weit gebracht, daß ich mit beiden Händen in zwei und dreißig, — vier und sechzig, — ein hundert und acht und zwanzig — Theilen ohne Anstoß auf und ablaufe, mit allen Fingern gleich gute Triller schlage, drei, vier Octaven herauf und herabspringe, wie ehemals von einem Baum zum andern, und bin hiernach der größte Virtuos, den es geben kann. Mir sind alle vorhandene Flügelcomsitionen nicht schwer genug; ich componire mir daher meine Sonaten und Con-

certe selbst; in letztern muß jedoch der Musikmeister die Tutti's machen, denn wer kann sich mit den vielen Instrumenten und dem unnützen Zeuge überhaupt befassen! Die Tutti's der Concerte sind ja ohnedieß nur nothwendige Uebel, und nur gleichsam Pausen, in denen sich der Solospieler erholt und zu neuen Sprüngen rüstet. — Nächstdem habe ich mich schon mit einem Instrumentmacher besprochen, wegen eines Fortepiano's von neun bis zehn Octaven, denn kann sich wohl das Genie beschränken auf den elenden Umfang von erbärmlichen sieben Octaven? Außer den gewöhnlichen Zügen, der türkischen Trommel und Becken, soll er noch einen Trompetenzug, so wie ein Flageolettregister, das, so viel wie möglich, das Gezwitscher der Vögel nachahmt, anbringen. Du wirst gewahr, liebe Pipi, auf welche sublime Gedanken ein Mann von Geschmack und Bildung geräth! — Nachdem ich mehrere Sänger großen Beifall einerndten gehört, wandelte mich auch eine unbeschreibliche Lust an, ebenfalls zu singen, nur schien es mir leider, als habe mir die Natur jedes Organ dazu schlechterdings versagt; doch konnte ich nicht unterlassen, einem berühmten Sänger, der mein intimster Freund geworden, meinen Wunsch zu eröffnen, und zugleich mein Leid, wegen der Stimme, zu klagen. Dieser schloß mich aber in die Arme und rief voll Enthusiasmus: „Glückseliger Monsieur, Sie sind bei Ihren musikalischen Fähigkeiten und der Geschmeidigkeit Ihres Organs, die ich längst bemerkt, zum großen Sänger geboren; denn die größte Schwierigkeit ist bereits überwunden. Nichts ist nämlich der wahren Singkunst so sehr entgegen, als eine gute, natürliche Stimme, und es kostet nicht wenig Mühe bei jungen Scholaren, die wirklich Singstimme

haben, diese Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen. Gänzliches Vermeiden aller haltenden Töne, fleißiges Ueben der tüchtigsten Rouladen, die den gewöhnlichen Umfang der menschlichen Stimme weit übersteigen, und vornehmlich das angestrengte Hervorrufen des Falsets, in dem der wahrhaft künstliche Gesang seinen Sitz hat, hilft aber gewöhnlich nach einiger Zeit; die robusteste Stimme widersteht selten lange diesen ernsten Bemühungen; aber bei Ihnen, Geehrtester, ist nichts aus dem Wege zu räumen; in kurzer Zeit sind Sie der sublimste Sänger, den es gibt!" — — Der Mann hatte Recht, nur weniger Uebung bedurfte es, um ein herrliches Falset und eine Fertigkeit zu entwickeln, hundert Töne in einem Athem herauszustoßen, was mir denn den ungetheiltesten Beifall der wahren Kenner erwarb, und die armseligen Tenoristen, welche sich auf ihre Bruststimme Wunder was zu Gute thun, unerachtet sie kaum einen Mordent herausbringen, in Schatten stellte. Mein Maestro lehrte mich gleich anfänglich drei ziemlich lange Manieren, in welchen aber die Quintessenz aller Weisheit des künstlichen Gesanges steckt, so daß man sie bald so, bald anders gewendet, ganz oder stückweise, unzählige Mal wiederbringen, ja, zu dem Grundbaß der verschiedensten Arien, statt der von dem Componisten intendirten Melodie, nur jene Manieren auf allerlei Weise singen kann. Welcher rauschende Beifall mir schon eben der Ausführung dieser Manieren wegen gezollt worden, meine Süße, kann ich Dir nicht beschreiben, und Du bemerkst überhaupt, wie auch in der Musik das natürliche, mir inwohnende Ingenium mir Alles so herzlich leicht machte. — Von meinen Compositionen habe ich schon gesprochen, aber gerade das liebe Componiren — muß ich es nicht, um nur mei-

nem Genie ihm würdige Werke zu verschaffen, so überlasse ich es gern den untergeordneten Subjekten, die nun einmal dazu da sind, uns Virtuosen zu dienen, d. h. Werke anzufertigen, in denen wir unsere Virtuosität zeigen können. — Ich muß gestehen, daß es ein eigen Ding mit all' dem Zeuge ist, das die Partitur aufüllt. Die vielen Instrumente, der harmonische Zusammenklang — sie haben ordentliche Regeln darüber; aber für ein Genie, für einen Virtuosen ist das Alles viel zu abgeschmackt und langweilig. Nächst dem darf man, um sich von jeder Seite in Respekt zu halten, worin die größte Lebensweisheit besteht, auch nur für einen Componisten gelten; das ist genug. Hatte ich z. B. in einer Gesellschaft in einer Arie des gerade anwesenden Componisten recht vielen Beifall eingeerndtet, und war man im Begriff, einen Theil dieses Beifalls dem Autor zuzuwenden, so warf ich mit einem gewissen finstern, tiefschauenden Blick, den ich bei meiner charaktervollen Physiognomie überaus gut zu machen verstehe', ganz leicht hin: „Ja, wahrhaftig, ich muß nun auch meine neue Oper vollenden!“ und diese Aeußerung riß Alles zu neuer Bewunderung hin, so daß darüber der Componist, der wirklich vollendet hatte, ganz vergessen wurde. Ueberhaupt steht es dem Genie wohl an, sich so geltend zu machen, als möglich; und es darf nicht verschweigen, wie ihm Alles das, was in der Kunst geschieht, so klein und erbärmlich vorkommt gegen das, was es in allen Theilen derselben und der Wissenschaft produciren könnte, wenn es nun gerade wollte und die Menschen der Anstrengung werth wären. — Gänzliche Verachtung alles Bestrebens Anderer; die Ueberzeugung, Alle, die gern schweigen und nur im Stillen schaffen, ohne davon zu

sprechen, weit, weit zu übersehen, die höchste Selbstzufriedenheit mit Allem, was nun so ohne alle Anstrengung die eigene Kraft hervorruft; das Alles sind untrügliche Zeichen des höchstkultivirten Genie's, und wohl mir, daß ich Alles das täglich, ja stündlich an mir bemerke. — So kannst Du Dir nun, süße Freundin, ganz meinen glücklichen Zustand, den ich der erlangten hohen Bildung verdanke, vorstellen. — Aber kann ich Dir denn nur das Mindeste, was mir auf dem Herzen liegt, verschweigen? — Soll ich es Dir, Holde, nicht gestehen, daß noch öfters gewisse Anwandlungen, die mich ganz unversehends überfallen, mich aus dem glücklichen Behagen reißen, das meine Tage versüßt? — O Himmel, wie ist doch die früheste Erziehung so von wichtigem Einfluß auf das ganze Leben! und man sagt wohl mit Recht, daß schwer zu vertreiben sey, was man mit der Muttermilch einsauge! Wie ist mir denn doch mein tolles Herumschwärmen in Bergen und Wäldern so schädlich geworden! Neulich gehe ich, elegant gekleidet, mit mehreren Freunden in dem Park spazieren; plötzlich stehen wir an einem herrlichen, himmelhohen, schlanken Nußbaum; eine unwiderstehliche Begierde raubt mir alle Besinnung — einige tüchtige Sätze, und — ich wiege mich hoch in den Wipfeln der Aeste, nach den Nüssen haschend! Ein Schrei des Erstaunens, den die Gesellschaft ausstieß, begleitete mein Wagestück. Als ich, mich wieder besinnend auf die erhaltene Cultur, die dergleichen Extravagantes nicht erlaubt, hinabkletterte, sprach ein junger Mensch, der mich sehr ehrt: „Ei, lieber Monsieur Milo, wie sind Sie doch so flink auf den Beinen!" Aber ich schämte mich sehr. — So kann ich auch oft kaum die Lust unterdrücken, meine Geschicklichkeit im Werfen,

die mir sonst eigen, zu üben; und kannst Du Dir's denken, holde Kleine, daß mich neulich bei einem Souper jene Lust so sehr übermannte, daß ich schnell einen Apfel dem ganz am andern Ende des Tisches sitzenden Commerzienrath, meinem alten Gönner, in die Perücke warf, welches mich beinahe in tausend Ungelegenheiten gestürzt hätte? — Doch hoffe ich, immer mehr und mehr auch von diesen Ueberbleibseln des ehemaligen rohen Zustandes mich zu reinigen. — Solltest Du in der Cultur noch nicht so weit vorgerückt seyn, süße Freundin, um diesen Brief lesen zu können, so mögen Dir die edlen, kräftigen Züge Deines Geliebten eine Aufmunterung, lesen zu lernen, und dann der Inhalt die weisheitsvolle Lehre seyn, wie Du es anfangen mußt, um zu der innern Ruhe und Behaglichkeit zu gelangen, die nur die höchste Cultur erzeugt, wie sie aus dem innern Ingenio und dem Umgang mit weisen, gebildeten Menschen entspringt. — Nun tausendmal lebe wohl süße Freundin!

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht!

Dein
Getreuer bis in den Tod!
Milo,
ehemals Affe, jetzt privatisirender Künstler und Gelehrter.

Drei Briefe von C. M. v. Weber an Schmidt.

Dresden, den 30. April 1323.

Ach nein! mein verehrter Freund, Sie sind viel zu gut, als ein unbedingter Partheigänger zu seyn, und wenn auch, was ginge das mich an bei aller persönlichen Freundlichkeit, die Sie mir je erwiesen? Wenn ich nicht schreibe, so suchen Sie das ja nirgend anders als in dem einfachsten Grunde, ich habe keine Zeit. Täglich mehr umschlingt mich das Weltnetz, der angenehmen und unverschämten Anforderungen werden immer mehr an mich gemacht, und da bin ich denn nicht der Letzte, der etwas von mir fordert; aber auch der Erste, der darunter leidet. Dem lieblichen Geschwätze mit Freunden sterbe ich ganz ab. Die liebsten begrüße ich kaum jährlich einmal, und wer nicht Nachsicht mit mir hat, der ist für mich, und ich für ihn verloren. Haben Sie Dank für die interessante Beschreibung Ihrer Reise, und halten Sie Wort, uns zu Pfingsten zu besuchen, dann wollen wir was Rechtes zusammen plaudern. Sie verwechseln aber Pfingsten mit Ostern. Zu Pfingsten gibt es keine Oratorien, sondern 3 Tage hintereinander Messen zu hören, den 18. 19. u. 20. Wenn Sie im Gasthof zum goldnen Engel abtreten, so finden wir uns am schnell-

sten, denn ich ziehe in diesen Tagen nach Pillnitz. Somit erspare ich mir Alles aufs mündliche, und dieß soll nur ein herzlicher Gruß voraus seyn, der Sie versichert, wenn es anders dessen vonnöthen, daß ich immer der Alte bin in treuer Anhänglichkeit an meinen Freunden und also auch gewiß

Ihr

C. M. v. Weber.

Dresden, den 7. März 1825.

Mein hochgeehrter Freund!

Sie sind gut unterrichtet über mein Leben und Treiben. Gewöhnlich wissen aber öffentliche Blätter mehr, als ich selbst. Ich lese wenig dergl., da ich keine Zeit dazu habe. Da man eine erwünschte Nachricht in diesem betrübten Erdenleben immer so schnell als möglich erhalten sollte, so eile ich Ihnen anzuzeigen, daß Ihr verborgenes Fenster den 17. Mai dem Publikum kein Geheimniß mehr seyn wird. Obwohl seit 14 Tagen unwohl, habe ich die ersten Proben auf meinem Zimmer gemacht, damit der erste Zuschnitt nicht vergriffen wird. Ich hoffe, es soll gut gehen. Den Erfolg melde ich Ihnen sogleich.

Spohrs Erfolg hat mich sehr erfreut. Möge er Dauer haben. In meinem Hause ist Alles, bis auf Husten und Schnupfen, wohl. Mit mir kann sich die Sache noch in die Länge ziehen. Der Himmel erhalte Sie und die Ihrigen gesund.

Mit freundschaftlicher Achtung Ihr

C. M. v. Weber.

Dresden, den 9. Juni 1825.

Sind Sie wirklich, mein theurer Freund, noch eine der harmlosen Seelen, die einem Zeitungsartikel glaubt? Wenn ich Ihnen nun sage, daß der wahrscheinliche Verfasser jenes Artikels ein Componist ist, dessen kleine Oper kurz vor der Ihrigen auf's eklatanteste durchfiel, und sie doch in der besagten Zeitung in die Wolken erhoben wurde, zu großem Gelächter und auch Indignation von ganz Dresden. — ? — ?

Ihre Alinde in M. hat keineswegs mißfallen. Die Besetzung war so gut, als wir sie haben, und mit denselben Künstlern mit denen wir Mozart'sche, Winter'sche, Mehul'sche, Cherubinische Opern, Freischütz und Euryanthe geben. Die Darstellung war rund und präzis. Große Erfolge aber herbeizuführen, eignet sich das anspruchlose Werk nicht; nur eingetretene Umstände haben die Wiederholung verhindert, und sie wird so gewiß bald wieder gegeben, als nie wieder.

Den Vorwurf der Componisten, Eitelkeit, muß ich Ihnen auch machen, mein lieber alter Freund, daß Sie mich nicht von dem Streichen der Serenade in Kenntniß setzten. Sie wissen, wie strenge ich daran halte, den Componisten nicht willkührlich zu verstümmeln. Die nächste Aufführung sieht aber die Serenade verkürzt, und Hofr. Winkler hat auch etwas Dialog für die handelnden Personen dazu geschrieben.

Ich wünsche Ihnen, allen Componisten, und besonders auch mir, die Theilnahme, Achtung und Sorgfalt, die hier der Kunst und allen Aufführungen gewid-

met wird, und es möchte dann wohl besser in der Welt um Kunst und Künstler stehen.

Der Himmel erhalte Sie froh und gesund, und glauben Sie mit alter herzlicher Freundschaft Ihnen zugethan

Ihren

C. M. v. Weber.

Schmidt setzt bei Mittheilung dieser Briefe in der Cäcilia hinzu:

Dieß ist des verewigten Freundes letztes Schreiben an mich. Im November und December 1825 war C. M. v. Weber in Berlin zum letztenmal persönlich anwesend, um seine Oper Euryanthe, mit dem gelungensten Erfolg, selbst in Scene zu setzen. So schwer dem an Husten und Heiserkeit sehr leidenden Künstler auch die mündliche Mittheilung bereits wurde, weßhalb derselbe auch bei den Proben nur dem die Violinisten anführenden Concertmeister und dem künftigen Dirigenten der Oper seine Bemerkungen leise mittheilen konnte, so verließ doch der Humor C. M. v. Weber nie ganz. Mit sarkastischer Laune, doch nicht frei von gerechter Indignation, theilte W. besonders seinen vertrauteren Freunden die Verhandlungen mit Castil Blaze wegen der eigenmächtigen Verstümmelung des „Freischütz" zum Robin de Bois mit, wodurch dem Componisten das ihm gebührende Honorar unrechtmäßiger Weise entzogen war.

Während seiner Anwesenheit in Berlin beendete Weber den 2ten Act von Oberon, und eilte dann nach Dresden in die Arme der geliebten Gattin und Kinder zurück, um nie hieher wiederzukehren.

Berlin im August 1828.

J. P. Schmidt.

Etwas über Mozart als dramatischen Componisten,

von Sievers.

Voltaire pflegte zu sagen, es gebe zwei Klassen von Menschen, eine, welche Verstand habe, und eine andere, welche keinen habe. Gleichergestalt lassen sich, dünkt mich, die Musikalischen in Leute abtheilen, welche Mozarten begreifen, und in solche, welche ihn nicht begreifen. Da Jedermann Zeit und Gelegenheit gehabt hat, sein Examen zu bestehen und in einer der beiden Klassen seinen respektiven Platz zu nehmen; so dürfte es fortan überflüssig werden, über das Genie des besagten Componisten zu reden.

Nichts desto weniger will ich es mir noch einmal erlauben, auf eine Eigenthümlichkeit desselben aufmerksam zu machen, welche, so viel mir bekannt ist, bisher nicht zur Sprache gebracht worden ist.

Diese betrifft seine gänzliche Verzichtleistung auf alle Effectmacherei durch Anwendung äußerer, mechanischer, bloß materieller Mittel, besonders der Instrumentirung.

Zuerst ließe sich vielleicht nachweisen, daß Mozart, bewußt oder unbewußt (gleichviel) von der großen Wahrheit durchdrungen, daß ein Gesangstück nur durch seine

totale Behandlung und nicht durch theilweise Anwendung dieses oder jenen Instruments effectvoll werden könne, einige wenige Fälle ausgenommen, keine besonderen Instrumente zur Darstellung irgend einer Situation gewählt hat. Untersucht man ernstlich, was es mit dem, vermeintlich jedem Blasinstrumente eigenthümlichen, Charakter für eine Bewandniß hat; so findet sich, daß dergleichen Bestimmungen meistens auf gesuchte Spitzfindigkeiten hinauslaufen und daß sämmtliche Nüancen (denn von einem wirklichen Charakter kann gar nicht die Rede seyn,) welche diesem oder jenem der genannten Instrumente beigelegt werden, von den andern meistens auch zu erreichen stehen, daß, zum Beispiele, der vorzugsweise der Flöte zugeschriebene Klageton von der Clarinette, der Oboe, dem Fagotte, ja sogar vom Horne eben so gut ausgedrückt werden kann, u. s. w. Wenn übrigens der Charakter jedes einzelnen Blasinstrumentes Wahrheit und keine Einbildung wäre, was würden dann die beliebtesten heutigen Singstücke, in welchen meistens sämmtliche Instrumente, welche ein Loch haben, in Athem gesetzt werden, anders, als das absurdeste Sammelsurium seyn? Mozart hat also, wie gesagt, kein Blasinstrument vorzugsweise gewählt, um dadurch irgend eine Leidenschaft auszudrücken. Daß in der Zauberflöte Flöte und Posaune, und letzteres Instrument besonders im Don Juan, gebraucht werden, ist Lokalnothwendigkeit, sogar im letztern, denn das jüngste Gericht läßt sich ohne Posaune nicht denken. Er hat also nicht allein durch kein vorzugsweise gebrauchtes Instrument zu imponiren gesucht; auch die momentane ausschließende Anwendung eines oder einiger derselben ist ihm fremd geblieben.

Wer erinnert sich nicht gleich auf der Stelle ganzer Dutzende von Stellen aus den neuesten gangbarsten Opern, wo dies oder jenes Instrument (ja sogar Saiteninstrument, wie, zum Beispiele, Bratsche) Solo anhebt und durch barocke Figuren die Aufmerksamkeit des Publikums in Anspruch zu nehmen und zugleich die Situation zu schildern strebt? Diese kleinlichen Behelfe hat Mozart, so viel ich seine Werke kenne, nicht allein verschmäht, sondern sie sind ihm sogar nicht einmal eingefallen. Wo er hat auf eine besondere Art wirken wollen, ist es durch das Totale der Masse, und nicht durch das Spielwerk einzelner Instrumente geschehen.

Noch mehr: auch die obligaten Instrumente hat er verschmäht. Wo ja ein Soloinstrument vorkommt, wie, zum Beispiele, in der Arie des Sextus die Clarinette, in einer anderen in Ilia ed Idamante, die Geige, haben wahrscheinlich äußere Rücksichten Veranlassung dazu gegeben.

Daß er ein einziges Mal in allen seinen Werken und, so viel ich weiß, als der erste Componist, ein ganzes Gesangstück hat ohne Begleitung singen lassen, nämlich das Maskenterzett im Don Juan, ist, meines Bedünkens, ein Zug des tiefsten musikalischen Scharfsinns, welchen man sich denken kann; die Abwesenheit der Begleitung drückt, von der einen Seite, eben so sehr den bewegten, in sich selbst verschlossenen, forschenden Zustand Ottavio's, Anna's und Elvira's aus (ich sage forschend, denn sie kommen ja ausdrücklich in der Absicht maskirt, um Don Juan zu beobachten), als sie den nothwendigen vortrefflich wirkenden Contrast mit den unmittelbar voraufgegangenen lärmenden Aeußerungen der Hochzeit macht.

Betrachten wir endlich die zahllosen kleinen Züge, durch welche er, nicht durch einzelne Solo-Sätze von isolirten Instrumenten, sondern durch bewunderungswerthe Nüancen musikalisch-ästhetisch, sondern, so zu sagen, moralisch-witzig, um nicht persiflirend zu sagen, gewirkt hat; so wächst unsere Bewunderung für ein Genie, dessen Operationen göttlich genannt zu werden verdienen, man mag sie als Produkte eines reflectirenden Bewußtseyns, oder des bloßen unbewußten Instinkts, nehmen.

Ich habe einige dergleichen Züge bereits oben angeführt, wiederhole sie hier aber, weil der Gegenstand nicht in tonkünstlerischer Hinsicht, sondern als Beweis des über alle Beschreibung glücklich gestalteten geistigen Organismus Mozart's, die höchste Beachtung verdient. Die Beispiele nehme ich sämmtlich aus Don Juan, diesem musikalischen Katechismus alles dessen, was dem Tonsetzer zu thun und zu lassen, überhaupt zu wissen, nöthig ist.

Betrachten wir das Duett: Là ci darem la mano. Wem, der die geistige Natur dieses Gesangstücks mit etwas mehr, als gewöhnlicher Aufmerksamkeit, betrachtet, oder vielmehr analysirt, muß nicht auffallen, daß der Zuschnitt desselben, bei welchem es in andern Händen sicher auf ein großes Bravourduett (wie wohl Mozart selbst, zum Beispiele, in der Entführung aus dem Serail gesetzt hat) abgesehen worden wäre, mehr declamatorisch-witzigen, als musikalisch-leidenschaftlichen Ausdruck besitzt? Und wer sagt sich nicht, daß, wenn Mozart gewollt hätte, sich hier seinem Genie die vortrefflichste Gelegenheit zu einem eigentlich libertinen Duette dar-

geboten haben würde? Warum hat er sich diese entschlüpfen lassen? Mich dünkt, aus zwei Gründen. Zuerst war hier keine Liebe, nicht einmal eine solche, welche, in Folge ihrer umfassenden Geistigkeit, auch körperlich wird, zu malen, denn Don Juan und Zerline sehen sich zum ersten Male, und was sie für einander fühlen, ist bloßer thierischer Trieb, und dieser wird um so thierischer, als Zerline in demselben Augenblicke Braut, oder wohl gar Gattin geworden ist und Don Juan eben von Nothzucht, Mord und Wortbruch kommt. Der Ausdruck des Duettes ist also von Mozart als höchste sittliche Persiflage aufgefaßt, deren Tendenz sich durch das ganze Duett, so zu sagen, in jedem Takte, zeigt, als, zum Beispiele, im Tempo rubato im zweiten, so wie im vorvorletzten Takte vor dem Eintreten des zweistimmigen Satzes, im chromatischen Gesange der Oberstimme, ganz besonders in den chromatischen Figürchen der Geigen im Allegro, und im Nachspiele.

Denselben persiflirenden Charakter besitzt das Ständchen, welches durch seine, nicht eben fließende, sondern vielmehr gehemmte, Melodie, besonders durch sein barockes Accompagnement zu erkennen gibt, hier werde etwas anders, als eine reine, unschuldige Zuneigung (welche selbst von diesem Charakter nichts verliert, wenn sich auch Streben nach dem physischen Besitze in sie mischt), ausgedrückt.

Alles dieß aber tritt zurück vor der in sittlich-geistiger Hinsicht unübertreffbar ausgedrückten Arie Zerlinen's mit dem obligaten Violoncello. Es hat mich von jeher Wunder genommen, daß noch Niemand in diesem Gesangstücke die offenbarste Ironie gefunden hat; Zerline, das treueste Vorbild des weiblichen Intrigen-

geistes, verspottet darin, von der ersten bis zur letzten Note, den armen Masetto, einerseits das Schema der männlichen Leichtgläubigkeit; das näselnde Violoncell liefert den Commentar zu den Worten des treulosen, betrügerischen Geschöpfes. Daß diese Arie, so viel ich bisher gesehen habe, nie Effect gemacht hat, rührt daher, weil die jungen Mädchen, welche diese Rolle gewöhnlich spielen, keine Ahnung von der Bedeutung derselben haben und sie, mir nichts, dir nichts, schlank von der Faust weg absingen, oder wohl gar, wenn es erwachsene Personen sind, die sich in die Naivität nicht mehr zu finden wissen, Bravourarien daraus machen, wie es (zu meinem Schrecken erinnere ich mich noch daran) vor mehreren Jahren Mme. Fodor zu Paris gethan hat. Würde diese Arie, mit gänzlicher Beseitigung alles melodischen oder musikalischen Ausdrucks, rein ironisch, gesungen, d. h., gäbe die Schauspielerin zu verstehen, daß dies Alles nur geschähe, um aus der Noth eine Tugend zu machen, daß sie aber fest entschlossen sey, bei nächster bester Gelegenheit von neuem anzufangen; so erhielte dies Gesangstück eine dramatische Bedeutsamkeit, von welcher Niemanden bis jetzt geträumt hat.

Das letzte Beispiel will ich aus Figaro's Hochzeit nehmen; es ist das Duett, in welchem Susanne dem Grafen ein Rendezvous verspricht. Daß hier der Ausdruck von Seiten Susannens Ironie ist, hat Jeder gesehen, denn Situation und Worte zeigen es sattsam an; aber den Ausdruck des Grafen scheint Niemand begriffen zu haben; in diesem, so wie überhaupt in der ganzen Haltung des Duetts, besonders in dessen Molltone, spiegelt sich die unerlaubte Absicht des letzteren. Auch hier wäre es Mozarten ein Leichtes gewesen, ein recht fleisch-

lich-sentimentales Gesangstück zu erfinden, fähig, der jungen Lascivität, wie der alternden Lüsternheit zu gefallen; aber er hat es vorgezogen, diesem Duette, wie allen andern oben angeführten Stücken, jene allegorische Bedeutung zu geben, an welcher sich nicht allein der Musiker, der Dramatiker, sondern auch die Reflexion ergötzen können.

Möge es an diesen wenigen Beispielen genügen, um zu zeigen, aus welchem neuen und höchst interessanten Gesichtspunkte Mozart betrachtet werden kann; seine übrigen Werke, besonders die Zauberflöte, bieten deren noch eine große Menge dar. Ungern breche ich hier ab, gedenke jedoch einstens auf diesen Gegenstand zurückzukommen und dann ausführlicher darüber zu reden.

Anekdoten.

Mozarts sechs dem Meister J. Haydn gewidmete Quartette vom Jahr 1785 wurden wie fast Alles an ihm, anfangs sehr verkannt. Aus Italien kamen sie an den Verleger Artaria, „weil der Stich so fehlerhaft sey," zurück. Man hielt nämlich die vielen fremden neuen Akkorde und Dissonanzen für Stichfehler. — In Ungarn ließ sie der Fürst Grassalkowitsch von seiner Kapelle aufführen, und rief einmal über das andere: „Sie spielen nicht recht, meine Herren!" Man zeigte ihm die Noten. Voll Verdruß, so viel vermeinten Unsinn darin zu sehen, zerriß er sie in kleine Stücke.

Als Auber's Oper: Die Stumme von Portici," auf dem Hoftheater in Paris gegeben, dem Könige sehr gefallen hatte, übersandte der Monarch als Zeichen seiner Zufriedenheit den Dichtern Scribe und Delavigne, ein Prachtexemplar des Tacitus und dem Komponisten eine kleine Bronzestatue Heinrich des IV.!

Ein reicher Mann, der eine mittelmäßige Sängerin zur Tochter hat, erhielt von einem Direktor Engagements-Anträge. Der Bescheidene begehrte für seine Tochter nur sechstausend Gulden Gage, freie Wohnung und Equipage, zwei Monate jährlichen Urlaub u. s. w. und schloß seinen Brief mit den Worten: „Ich kann Solches mit vollem Rechte verlangen, da meine Tochter nicht mehr weit ist, um die berühmte Dem. Sontag einzuholen, so zwar, daß ich sie schon jetzt mit größtem Fug Demoiselle Samstag nennen könnte."

Ein Bauer wollte, laut eines ihm vom Musiklehrer seines Knaben mitgegebenen Zettels, Violin-Duette kaufen. Als er sie erhielt, ließ er sich expliciren, was dieß eigentlich für Dinger seyen. Da man ihm nun erklärte, daß eine Stimme die Prime, die andere die Sekunde sey, damit Lehrer und Schüler zusammen spielen könnten, sagte der Bauer: „Oho, wenn das so ist, brauch' ich keine zwei Stimmen, der Lehrer muß seine auswendig geigen, dafür bezahl' ich ihn!"

Seyfried's Freundschaftsverhältniß zu Beethoven.

Seyfried sagt in Beziehung auf seinen vertrauten Umgang mit Beethoven:

„Unser festgeschlungenes Freundschaftsband wurde die ganze, lange Jahres-Reihe hindurch auch nie irgend gelockert; nie durch einen, selbst noch so geringfügigen Zwist gestört. Nicht, als ob wir beide stets und immerdar eines und desselben Sinnes gewesen wären, oder seyn hätten können; vielmehr sprach sich jeder frei und unverholen aus, wie ers eben aus geprüfter Ueberzeugung fühlte und als wahr erfand, fern von allem sträflichen, egoistischen Eigendünkel, diese seine differirenden Ansichten und Glaubens-Meinungen dem Gegenpart als infallibel aufdringen zu wollen. Ueberhaupt war Beethoven viel zu gerade, offen, und tolerant, um Jemanden durch Mißbilligung oder Widerspruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuversicht behaupten zu können, daß er sich, wissentlich wenigstens, nie in seinem ganzen Leben einen Feind zuzog; nur, wem seine Eigenheiten fremd waren, der mochte sich auch in seinem Umgange — ich spreche von einer frühern Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht so ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven

dagegen bei manchen, meist sich ihm selbst aufgedrungenen Protectoren mit seiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein sammt dem Bade verschüttete, so lag die Schuld einzig daran, daß der ehrliche Deutsche stets das Herz auf der Zunge trug, und Alles besser, als zu hofieren, verstand, auch — des eigenen Werthes bewußt — sich nie zum Spielball der eitlen Launen seiner mit dem Namen und der Kunst des gefeierten Meisters sich brüstenden Mäcenaten entwürdigen ließ. — So war er denn nur von jenen verkannt, welche sich die Mühe verdrießen ließen, den scheinbaren Sonderling kennen zu lernen.

Als er den Fidelio, das Oratorium: Christus am Oelberge, die Symphonien in Es, C-moll und F, die Pianoforte-Concerte in C-moll und G-dur, das Violin-Concert in D componirte, wohnten wir beide in einem und demselben Hause, besuchten fast tagtäglich, da wir eine Garçon-Wirthschaft trieben selbander das nämliche Speisehaus, und verplauderten zusammen manch unvergeßliches Stündchen in collegialischer Traulichkeit; denn Beethoven war damals heiter, zu jedem Scherz aufgelegt, frohsinnig, munter, lebenslustig, witzig, nicht selten auch satyrisch; noch hatte ihn kein physisches Uebel heimgesucht; kein Verlust eines sonderlich dem Musiker so höchst unentbehrlichen Sinnes seine Tage getrübt; nur schwache Augen waren ihm aus früher Kindheit als Nachwehen der bösartigsten Pocken-Seuche zurückgeblieben, und diese zwangen ihn, schon im angehenden Jünglingsalter zu concaven, sehr scharfen Brillengläsern seine Zuflucht zu nehmen. —

Von den oben angeführten, in der gesammten Musikwelt als Meisterwerke anerkannten Schöpfungen ließ er

mich jedes vollendete Tonstück alsogleich am Piano hören, und verlangte von mir, ohne mir lange Zeit zum Besinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil darüber ab; solches durfte ich freimüthig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müssen, einen, ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künstlerstolz damit zu verletzen. Die Symphonieen und Concerte, welche er bei seinen Beneficien im Theater an der Wien zum erstenmale producirte, das Oratorium, und die Oper, studierte ich selbst, nach seiner Angabe, mit dem Sänger-Personale ein, hielt alle Orchesterproben, und leitete persönlich die Vorstellungen; beim Vortrage seiner Concert-Sätze lud er mich ein, ihm umzuwenden; aber — hilf Himmel! — das war leichter gesagt, als gethan; ich erblickte fast lauter leere Blätter; höchstens auf einer oder der anderen Seite ein paar, nur ihm zum erinnernden Leitfaden dienende, mir rein unverständliche ägyptische Hieroglyphen hingekritzelt; denn er spielte beinahe die ganze Prinzipal-Stimme bloß aus dem Gedächtnisse, da ihm, wie fast gewöhnlich der Fall eintrat, die Zeit zu kurz ward, solche vollständig zu Papiere zu bringen. So gab er mir also nur jedesmal einen verstohlenen Wink, wenn er mit einer dergleichen, unsichtbaren Passage am Ende war, und meine kaum zu bergende Aengstlichkeit, diesen entscheidenden Moment ja nicht zu verabsäumen, machte ihm einen ganz köstlichen Spaß, worüber er sich noch bei unserm gemeinschaftlichen, jovialen Abendbrode vor Lachen ausschütten wollte.

Rationalismus in der Musik.

Von Nauenburg.

Soll die Kunstphilosophie der Kunst selbst und den angehenden Künstlern nützlicher werden, soll sie das Wesen der Kunst ganz durchdringen, so muß sie sich aus der Kunst und dem Kunstleben selbst herausbilden. Zwar ist seit Jahren viel Gutes, Wahres und Belehrendes über die Aesthetik der Tonkunst gedacht, und von gelehrten Männern geschrieben worden; es haben helle Funken in Journalen und anderen Schriften geleuchtet, aber es waren doch nur immer zerstreute Funken. Ein umfassendes, echt wissenschaftliches Werk, welches die Aesthetik der Tonkunst ausschließlich behandelt, fehlt leider wohl noch immer.

Soll es auch hier anders und besser werden, so muß, nach unserer Ueberzeugung, der Künstlerstand selbst mit Hand ans Werk legen, d. h. die Künstler müssen, als wissenschaftlich Gebildete, als Kunstrationalisten, ihre Kunstansichten und Kunsterfahrungen mittheilen, was z. B. für die ästhetische Pathologie von großer Wichtigkeit werden könnte, denn der bloße Philosoph, der sich vielleicht nie in grüner, lebensvoller Praxis bewegte,

wird nicht selten trockne und einseitige Kunsttheorieen zu Tage fördern.

„Jedermann weiß aus langer Erfahrung (sagt W. Fink), in welchen Zwiespalt Theorie und Praxis der Musik gerathen sind, einem uneinigen Ehepaare gleich, das sich gegenseitig das Leben verbittert, anstatt es sich durch Liebe und Nachgeben zu verschönern. Fast möchte man auf gänzliche Scheidung antragen, wenn man nicht bald mit Zuverlässigkeit voraussehen müßte, daß sich beide alsdann noch unglücklicher befänden, da sie es ohne einander nicht lange auszuhalten vermögen, wenn sie sich nicht bald abgeschmackt und lächerlich machen wollen, wozu beide zu viel Ehrgefühl in sich tragen."

So lange noch das Feldgeschrei ertönt: „nur das Genie kann der Kunst Regeln geben 2c.," so lang ist auch aller Willkür und Kunstbarbarei Thor und Thür geöffnet, so lange bleibt die Kunsttheorie empirisch und eben deßhalb einseitig. Denn wie viele wollen sich nicht als Genies geltend machen?! Einseitige Kunsttheoreten, denen z. B. nur Mozart ein Abgott ist, werden alle neuen Kunstproductionen immer nur mit Mozartschem Maaßstabe messen. Gleiches werden aber auch die Gluckisten, die Rossinisten, die blinden Verehrer Auber's et Comp. thun. Was kann nun aber z. B. diesen Letzteren wieder ein Mozart, ein Beethoven, ein Bach 2c. gelten? — —

Doch wir haben schon irgendwo eine Antwort gelesen:

Was ist Mozart? — Ein Simpel!
Was ist Beethoven? — Ein Simpel!
Was ist Bach? — Ein Spott?
Was ist Auber? — Ein Gott! —

Einen Wiedervereinigungspunkt für solche heterogene und irrationale Ansichten finden wir aber ebenfalls im Rationalismus; er trete nur einmal im ganzen Gebiete der Kunst vorerst als Kunstpolizei auf; er säubere es von Schlacken; er sondere das Althergebrachte, was die Prüfung nicht hält, ab; er erlöse die Kunst vom sogenannten Schlendrian, von aller Einseitigkeit, Künstelei und Handwerksmäßigkeit, von schwerfeuchter Nebelei und blinder Auctoritätsnachbeterei, damit wir vor allen Dingen eine freiere Ansicht vom Kunstgebiete, und eine rationalere Einsicht in das Kunstgebiet bekommen.

Worfeln soll man, beuteln, sieben,
Was der Krankheit Spuren trägt;
Tüchtig werd' es durchgetrieben,
Abgegerbt und ausgefegt!
Weg den Wust, besonders aber
Schwindelhaber, Dippelhaber!

Uhland.

Treffliches haben zwar auch in diesen Beziehungen schon Einzelne, wie G. Weber, Rochlitz, Nägeli, Fink, Mosel, Marx, Wendt, Rellstab und Andere geleistet; aber der ganze wissenschaftlich gebildete Künstlerstand muß schlechterdings mit Hand an's Werk legen. —

Die Kunstphilosophie zeige aber nun nicht bloß, was die Kunst durch dieses oder jenes Genie geworden ist, sie halte die Kunst nicht bloß in der Höhe fest, auf welche sie durch unsere Kunstheroen geführt worden — nein — sie wage, wie die Moral- und Religionsphilosophie, noch einen Schritt weiter, sie gehe auch über die Empirie hinaus, sie führe die Kunst auf ihre rationalen Principien in der Natur des menschlichen Geistes zurück,

und gebe ihnen wissenschaftlichen Gehalt und wissenschaftliche Begründung.

Die Aesthethik hat nur insofern einen philosophischen Charakter, als die Kunsterscheinungen in der Erfahrung aus der Natur und den ursprünglichen Gesetzen des Geistes erklärt und abgeleitet werden. Alle Kunst hat, als solche, ihre Quelle und ihren Zweck in den Functionen des Geistes. Jedes äußere Kunstwerk ist ja nur ein Abdruck, ein Spiegelbild eines innern; ehe es sich sinnlich entäußerte, lebte es ja schon in der Idee des Künstlers. Durch den Gedanken soll der Geist begriffen, durch das Kunstwerk empfunden werden; (darauf deutet schon der Name Aesthetik selbst hin.) Die äußern Sinne sind nur die Wege, auf welchen das Kunstwerk den innern Sinnen wieder zugeführt wird; sie sind Kunstmittel, nicht Kunstzweck. Die Künstler, welche daher nur für die äußern Sinne arbeiten, handeln irrational und haben offenbar das Wesen und den Zweck der Kunst nicht erkannt; sie treiben sich wohl auf den Wegen der Kunst herum, — ihr inneres Heiligthum blieb ihnen fremd.

Miscelle.

Fetis urtheilt über Beethoven:

„Man hat anerkannt, daß Urthümlichkeit aus allen seinen Erzeugnissen hervorblitzt, jedoch ist das Gesuchte nicht ganz vermieden; mitten in den Unrichtigkeiten seiner Harmonie unterscheidet man den zarten Geschmack in den Begleitungen, die Neuheit ihrer Gestaltung, den Reichthum seiner Verschmelzung (Modulation); neben abstoßenden Härten findet man Gesänge von der ausgesuchtesten Anmuth, endlich unter unzusammenhängenden und wunderlichen Stellen (Phrasen) sieht man eine immer weise entworfene Uebersicht des Ganzen hindurchschimmern, und die einfachsten, natürlichen Gedanken. Weniger allgemein (universal) als Mozart, übertrifft er ihn in der Sonate des Piano, deren Formen er verbessert hat, und erreicht ihn oft im Einzelnen. Wenn er nicht Haydn's Reinheit des Styls besitzt, nicht mit wenig Mitteln große Wirkungen hervorzubringen versteht, so hat er doch mehr Fortreißendes, mehr Mannigfaltigkeit und Reichthum.“

Logogryph.

Bist auch wenig du belesen,
Kennst du doch das lose Wesen,
Eine Göttin einst genannt,
Zwitter nun im deutschen Land:
Schon in alter Väterzeit
Schenkt' es meistens, so wie heut,
Thoren seine Liebesgunst,
Selten dem Genie, der Kunst.

Wechselst du den Mittellaut,
Zeigt, den Musen wohl vertraut,
Ein berühmter Ritter sich,
Der durch seine Werke dich,
Auf der Bühne uns'rer Zeit,
Allzuselten mehr erfreut.

Grétry's Leben.

André Ernst Modest Grétry war geboren in Lüttich 1741, 11. Februar, von einem armen Musiker an der Collegialkirche von St. Dionys. Eine schwache Körperanlage schien ihm ein kurzes Daseyn zu versprechen; indeß lebte er lange, und war selten krank. Im sechsten Jahre wurde er als Chorknabe bei der Collegiale unterrichtet, und bei einer knechtischen Lehrmethode gingen seine musikalischen Fortschritte sehr langsam von statten, so daß man sogar verzweifelte, ob er je Musik erlernen werde. Ein merkwürdiges Beispiel, wie eine schlechte Lehrart allen Geistesschwung selbst eines entschiedenen Talentes lähmen kann! Endlich bekam er in Leclerc einen bessern Lehrer, und eine Gesellschaft italienischer Sänger, welche nach Lüttich kam, führte die Opern von Pergolese, Buranello, und andere auf, ein Ereigniß, das auf die Entwickelung des jungen Talentes den günstigsten Einfluß hatte. Grétry begann nun sogleich selbst, sich im Satze zu üben, und schrieb eine Motette zu vier Partien, und eine Art musikalischer Fuge verschaffte ihm den Vortheil, daß ihn Benekin, Organist an der Hauptkirche, dann Moreau, den Contrapunkt lehrten, wobei er aber Ungeduld und den Drang des eignen Schaffens

so fühlte, daß er sechs Symphonien machte, welche mit Erfolg aufgeführt wurden. Hier wird mit Recht die Bemerkung gemacht, daß Grétry in einem Alter, wo noch Leidenschaften und Triebe zu stark sind, erst die Anfangsgründe erlernte, und deßwegen immer in der Kunst des Schreibens zurückblieb, und sich nicht leicht ins Neue finden konnte.

Im 18. Jahre trieb ihn sein Eifer nach Rom, wo er, unter Casali's Leitung, vier bis fünf Jahre Contrapunkt studierte. Doch sein Hang zum dramatischen Ausdruck herrschte auch hier wieder vor und hinderte ihn, mit Gründlichkeit das ihm Fehlende zu treiben. Er componirte Einiges mit Beifall, aber die Partitur von Monsigny's Rose und Colas, welche ihm ein Secretär der französischen Gesandtschaft geliehen hatte, bestimmte plötzlich seinen künftigen Beruf: die komische französische Oper ward seine Leidenschaft. Im Jahr 1767 verließ er, nach 9jährigem Aufenthalte, Italien, kam nach Genf, wo er Isabelle und Gertrude schrieb, endlich aber, von Voltaire ermahnt, gradezu an den Ernteplatz höheren Ruhms, nach Paris sich wandte.

Aber die Lorbeeren grünten ihm auch hier nicht sogleich. Zwei Jahre lang zog er sich im Dunkel unrühmlich hin. Kein ausgezeichneter Dichter wollte für ihn schreiben. Endlich übergab ihm denn doch ein eben so unbekannter Poet, als er Tonsetzer war, die Oper: Les Mariages samnites. Aber welches Mißgeschick! Bei der Aufführung vor dem Hofe mißfiel das Stück gänzlich, und Grétry litt dabei, wie der Vater eines peinlich verurtheilten Kindes, schon vor der Aufführung. Er schreibt darüber: „Es gehört eine geübte Feder dazu, um das, was auf den Mienen der versammelten Musiker lag, zu

schildern: eine eisige Kälte herrschte überall; wenn ich, während der Ausführung, mit meiner Stimme oder mit Geberden diese fühllose Masse wieder aufregen wollte, so hörte ich zu meinen Seiten Gelächter erschallen." Aber, unter den vielen Hörern war Ein Kenner: der Graf von Creutz, Schwedischer Gesandter, nahm sich des Verlassenen an, und bestimmte Marmontel, ihm die kleine Comödie: der Hurone, zu übergeben. Die Ausführung gelang, und nun boten den folgenden Tag sechs Dichter dem Tonkünstler ihre Werke an. — Der leichte anmuthige Ton der Arien verkündete schon Grétry's Talent für das Ausdrücken der Worte, aber die musikalischen Formen hatten noch keine Eleganz.

Einige Monate darauf erschien Lucile, worin sich ein allgemein bekanntes Quartett befindet: Ou peut-on être qu'au sein de sa famille? Dann aber setzt ihn sein Tableau parlant in den Rang der ersten Künstler, und es hat den Meister überlebt. Sylvain, les deux avares, et l'Amitié à l'épreuve erschienen 1770, und im Jahre darauf Zemire et Azor, voll der glücklichsten Motive und einer dichterischen Geistesfrische. Nichts ist eleganter als die Arie: Les esprits dont on nous fait peur. Auf L'Ami de la maison folgte Rosiere de Salenei im Jahr 1774, frisch, edel, dramatisch, worin die Arie Ma barque legère.

Für die lyrische Tragödie war Grétry nicht geboren. Er konnte den hohen Ton keine 5 Akte hindurch halten, obgleich er im Einzelnen Ausdruck hatte. Daher gelangen ihm solche Werke wie Céphale et Procris, Andromaque u. a. wenig. Indeß erhöhten seinen Ruf die Erzeugnisse: Le jugement de Midas, l'Amant jaloux, les Evénemens imprévus (1779), Aucassin et Nicolette,

l'Epreuve Villageoise (1784), und vor allem Richard-Coeur-de-Lion (1785). Letzteres brachte ihn auf den Gipfel, so daß er in der komischen Oper seitdem in Frankreich keinen Nebenbuhler fand. La Caravane du Caire, Panurge und Anacréon chez Polycrate gaben der Oper eine Art Mittelgattung, und Panurge ist eine Opera buffa.

Indessen bildete sich während der Revolution durch Mehul und Cherubini ein neuer Geschmack in der Musik, welcher, stärker in der Harmonie, reicher in der Instrumentirung und kraftvoller, die Erzeugnisse Grétry's mehrere Jahre von der Bühne verdrängte. Dieß erweckte seine Eifersucht, und er quälte sich, in der neuen Manier zu arbeiten, welches aber steif und dürftig ausfiel.

Der berühmte Acteur Ellevïou brachte aber die Opern Grétry's wieder zu Ansehen, und seitdem gefielen sie beständig. Sein Hauptverdienst besteht in dem Gesang und im musikalischen Ausdrucke der Worte, wobei er, in's Kleine gehend, die Wirkung der Massen vernachläßigte.

Nach vielen Verlusten in der Revolution gab ihm Napoleon einen Jahresgehalt von 6000 Francs, und der Ertrag seiner Stücke entschädigte ihn völlig. Frau und Kinder überlebend, (er hatte eine Tochter, welche die Musik von Le Mariage d'Antonio und Louis et Toinette schrieb), war sein letzter Aufenthalt die Einsiedelei von J. J. Rousseau, wo er auch im Jahre 1813, den 24. September, starb. Sein Körper wurde nach Paris gebracht, und von allen Arten Künstlern und Gelehrten feierlich bestattet am 27. September.

Zingarelli.

Zingarelli war der letzte Sprosse jener glorreichen Periode der italienischen Musik, in welcher Jomelli, Cimarosa und Paesiello glänzten. Seiner Oper Romeo e Giulietta ward einer der glänzendsten Erfolge, deren die Annalen der Tonkunst erwähnen. Besonders war es die Arie: „Ombra adorata," welche eine ans Wunderbare grenzende Wirkung hervorbrachte, und man war lange Zeit der Meinung, daß es Niemand mehr gelingen könne, sich bis zu der Höhe einer solchen Begeisterung zu schwingen. Zingarelli war der Lieblings-Compositeur Napoleons, der ihn über alle Tonsetzer stellte.

Zingarelli hatte die Ehre, dem Kaiser vorgestellt zu werden, und ihm ein schön eingebundenes Exemplar seiner Partitur von Romeo e Giulietta zu überreichen Der Kaiser nahm das Geschenk huldreich an, er ließ es aber nicht alle Abende, wie den Plutarch, und jenes famöse Exemplar des Titus Livius, mit sich zu Bette bringen. Seit jener Zeit hörte Zingarelli nicht auf, sich der Familie Bonaparte sehr ergeben zu zeigen, er war einer der eifrigsten Anhänger Murats und hatte sogar bei seinem Tode eine Cantate componirt.

Zingarelli hat für sein Glück und für seinen Ruhm zu lange gelebt. Er hätte sollen, wie seine berühmten Collegen, in der Glanzperiode seines Wirkens sterben, als seine Compositionen der Stolz der italienischen Bühne waren, als sein Name die musikalische Welt erfüllte; er hätte nicht die schmerzliche und lange Kränkung gehabt, zu sehen, wie sein Ruhm immer mehr und mehr erlosch, ja fast gänzlich verschwand vor neuen Namen und neuen Berühmtheiten; er hätte nicht den Schmerz gehabt, sich gewissermaßen selbst zu überleben. Direktor des Conservatoriums in Neapel, sah er Talente hervorgehen, neben denen er in die Vergessenheit versank.

Von allen Berühmtheiten der neuen Schule war es besonders Rossini, dessen Furore machenden Werke ihn am Bittersten trafen. Seine grausamste Qual aber war es, daß ihn der Ruhm des jungen Maestro bis in sein Conservatorium, wo er Lehrer war, verfolgte, und daß dessen Compositionen von allen Zöglingen gespielt wurden. Daher als er in Bellini, der noch beinahe Kind war, das Talent entdeckte, welches einst mit Rossini rivalisiren sollte, freute er sich über die Maßen, über den Gedanken, daß ein neues Gestirn aufgehen werde, dessen Licht, wenn nicht verdunkelnd, doch wenigstens eben so hell scheinen werde, als jenes, das ihm so verderblich war. „Gehe, mein Sohn," sagte er zu ihm, „durch Dich wird mir Rache werden!" Aber diese Rache konnte nicht vollständig errungen werden, denn nicht lange darauf ließ er für seinen Lieblingsschüler ein Requiem aufführen.

Außer Bellini, der sein bester und sein liebster Schüler war, trug Zingarelli zur Bildung fast aller musikalischen Berühmtheiten der italienischen Musik bei. La=

blache, Tamburini, Duprez, Donizetti, Mercadante, Costa, Madame Mainville-Fodor haben entweder seinen Unterricht genossen, oder wenigstens von ihm eine Weisung erhalten.

Bei der letzten Invasion der Cholera in Neapel, bewieß Zingarelli, ohngeachtet seines hohen Alters, viel Muth. Herr Barral, ein junger französischer Arzt hat von demselben dazumal ein großes Oratorium zum Andenken erhalten, welches im großen Theater zu Marseille mit vielem Beifall aufgenommen wurde.

Zingarelli, der immer sehr religiös gewesen, war es besonders in der letzten Zeit seines Lebens, wo er auch mehrere merkwürdige religiöse Compositionen schrieb, unter andern ein Miserere, in das er die ganze Last des Mißmuthes und der Kränkung, die sein Herz schwellte, hineinlegte.

Man begreift leicht, daß ein Mensch, dessen Ideen sich vorzüglich zu Motetten und Requiems hinneigten, keine besonders heitere Inspiration haben konnte. Zingarelli war nichts als eine Art musikalischer Trappist. Daher, als er den Auftrag erhielt, das Programm der Harmoniefeste zu ordnen, bei der Heirath des Königs, mengte er Kirchen- und Todtengesang hinein; weßhalb auch die Musik bei den Hochzeitfesten so melancholisch war.

Zingarelli starb voll Zerknirschung und Lebensüberdruß. Man führte über seinem Sarge ein Requiem aus, das er sich selbst zu seinem Begräbniß componirt hatte. Mozarts Beispiel ist ansteckend; Zingarelli hat ihm nachgeahmt.

Proch's Lieder-Compositionen.

Zu allen Zeiten hat das deutsche Lied in Wien die ausgezeichnetsten Repräsentanten gefunden; von Haydn's klarer, lichtvoller Muse angefangen, bis herauf zu Schubert's ernst-romantischen Tongebilden, haben die herrlichsten Werke dieser Gattung das immerwache Ohr des sangentglühten Süddeutschen entzückt. Mozarts: Abendempfindung, Veilchen, Chloe, und Krufft's: arme Thoms, enthusiasmirten zu ihrer Zeit eben so wie Beethovens: Adelaide, Lied aus der Ferne, und Schuberts: Erlkönig, Wanderer- und Müllerlieder u. s. w. Wenn sich jedoch die lebendige Gegenwart lieber am Dufte der Blüthen des Tages ergötzt, als an den nie verwelkenden Blumen der früheren Meister, so liegt dieses freilich in der kokettirenden Laune der allem Konstanten abholden Zeit; es liegt in dem Reflex der beliebteren Tonschöpfungen neuerer Geschmacksrichtung, deren vereinzelte Lichtstrahlen sich zu eben so vielen allerliebsten kleinen Liederseelchen gestalten. —

Proch hat die allgemeiner gewordene Zuneigung zum Lyrischen richtig erkannt, und es verstanden, seinen Gesangs-Compositionen vielen Geist einzuhauchen; — seine Melodieen, die immer als der richtige und faßlich

Ausdruck einer sich selber klar bewußten Gefühlsbewegung erscheinen, athmen bei schönem rhythmischen Leben eine eigenthümliche wohlthuende Frische und Ueppigkeit, und streifen zuweilen an südliche Lebhaftigkeit. Die Form, besonders die Behandlung der Mittelsätze, ist großentheils neu, der Satz und der prosodische Theil korrekt. Vertraut mit den Anforderungen der Stimme und des Sängers, sind die musikalischen Phrasen sehr fließend und singbar ausgesponnen, enthalten zuweilen frappante Wendungen, und führen an geeigneten Stellen zu wohlberechneten Schluß-Pointen, wo die Singstimme aus dem Gebiete der Oberdominante, wie in einer Region schwebend, sich traulich herniedersenkt in die heimathliche Schlußharmonie. Die Begleitung des Pianofortes ist vollgriffig aber einfach und spielbar gehalten, und wie ein vertrauter um Alles wissender Freund, gesellt sich zuweilen der romantisch aufglühende Ton des Waldhorns oder der edel-elegische des Cellos der Singstimme bei, die innigste Sympathie in wohllautenden Terzen und Sexten austönend. Die Texte, mitunter bedeutenden Autoren angehörend, haben meistens poetischen Werth, diejenigen vom Verfasser selbst, beurkunden eine schätzenswerthe Vielseitigkeit.

Das Wesen dieser lieblichen Lieder-Spenden erfordert eine weniger umfangsreiche, als biegsame und der Modulation fähige Stimme; die meisten dürften wohl der Lage des Barytons oder Mezzo-Soprans angemessen sein, derjenigen also, in welcher der Ausdruck der menschlichen Stimme am seelenvollsten klingt. Gut vorgetragen muß der Reiz dieser Lieder unwiderstehlich das Gemüth des Hörers ergreifen, und der gefühlvolle Sänger darf des schönen Erfolges zum Voraus gewiß seyn.

Den Vorzügen ist in Kurzem mit Recht jene allgemeine Beliebtheit geworden, die im öffentlichen Concerte, wie im häuslichen Kreise die Aufführung eines Proch'schen Liedes zu einer sehr gewünschten Gabe macht; auch das Ausland hat eine namhafte Zahl, worunter das Wanderlied, die beiden Träume, das Alpenhorn, Mariagrün, An Sie, Lebewohl, in seine Concerte mit aufgenommen.

Miscellen.

Boieldieu's Antheil an seinen im Jahr 1828 in Frankreich aufgeführten Opern betrug 112,316 Franken (gegen 50,000 Gulden). O ihr armen deutschen Componisten!

Die Sängerin Pasta soll in einem Jahre in London eine reine Einnahme von siebenzehntausend Pfund Sterling (498,318$^3/_{12}$ fl.) gehabt haben.

Aus Goethe's und Zelter's Briefwechsel.

An Goethe.

Berlin, den 6. April 1808.

Sie erlauben daß ich einen kleinen etwas großen Zank mit Ihnen anfange. Denn 1mo muß ich Ihre Sonette haben, weil sie mir versprochen sind, und ich dagegen wieder versprochen habe, woraus ein Contract entstanden ist, der um so heiliger gehalten werden muß, da nicht Brief und Siegel, wie zwischen Kaufleuten oder Potentaten, sondern Wort und Treue das Recht verwalten. 2do muß ich als königl. preußischer angesehener Bürger, und kaiserl. französischer, königl. italienischer Heptarch der ci-devant Residenz-Stadt Berlin, doch wohl wissen was sich nicht singen läßt; denn wer es jetzt nicht lernen wollte? —

Ergo und Kraft dessen bitte ich demüthigst um meine zwölf Sonette, von denen ich mir keines abdingen lassen will und mich zugleich anheischig machen, das zu singen welches Sie für das unsingbarste bezeichnen wollen.

Telemann (ein Hamburgischer Componist des vorigen Jahrhunderts) hat gesagt: Ein ordentlicher Componist muß den Thorzettel singen können,

und ich sollte die Schande auf meinen Kaiser kommen lassen, ein Sonett nicht singen zu können? Das sey ferne! — Also nur her mit den Sonetten; ich will sie biegen wie Salat.

Um Himmels Talent ist's im geringsten nicht schade; nicht als ob seines Gleichen eben zu viele wären, aber er lebt; und wenn ihn Gott so lange will leben lassen als ich, so kann er's noch eine Weile mit ansehn. Er ist, wie ich höre, von Rom nach München gegangen, vielleicht treffen Sie ihn im Karlsbade.

Die Versuche Ihres jungen Componisten erwarte ich, und er selber soll willkommen seyn, wenn er uns besuchen will.

Jetzt bin ich mit den Anstalten zu zwei Concerten beschäftigt, durch welche ich meinen lieben Mitbürgern einige Thaler abzulocken gedenke. Ginge nur der Weg nach dem Karlsbade über Berlin, ich wollte den Leuten noch Geld dazu geben.

Nach Ihrem Briefe ohne Datum, den ich heute erhalten habe, müßte Werner schon in Berlin seyn, wenn er keinen Umweg gemacht hat. Man hat hier gesagt: Werner habe ein Stück für die Weimarische Bühne geschrieben und solches dort aufgeführt, und man erwartet dießmal etwas ganz Besonderes. Mögen sie warten bis er selber kommt, er wird's ihnen nicht verhalten, was er hat. Mir will nun einmal das confuse Wesen nicht eingehen, von Gestalten die sich zwischen der Idee und der Wirklichkeit abtreiben, denen man am Ende Kopf und Füße ansetzen muß um sich etwas dabei zu denken. Einem Charakter muß man es ansehen, daß ihn Gott gemacht hat. Kommt er nicht daher, so mag ich auch nichts mit ihm zu thun haben; was geht mich der

Poet an und den Poeten der gute Freund! Aber satt Brot muß ich haben wenn mir das was drüber ist gedeihen soll.

Den 1. May. Tausend Dank für Ihren lieben Brief vom 20. April! Die Zueignung hat mir unendliche Freude gemacht. Heute vor zwölf Jahren war mein Hochzeittag und heute habe ich diese Zueignung schon unzählige Male gelesen, es hat mir den tiefsten Grund aufgeregt, es hat mir Trost und Muth gegeben.

Unter den Liedern des Herrn Eberwein, die anbei nebst den ersten Bogen des Faust zurück erfolgen, behagt mir am meisten das „Am Neujahrstage.“ Man erkennt darin eine bestimmte Empfindung, und was noch mehr sagen will, diese Empfindung erhält sich homogen. Das Stück fängt an, es baut sich auf, es wächst zu einer Höhe deren Gipfel der 35 und 36 Takt ist, und schließt ruhig.

Der fünfstimmige Satz darin hat eine nothwendige Ursache und ist wenigstens fleißig durchgeführt.

Der Satz ist nothdürftig rein; ich sage nothdürftig, denn hier trifft man auf den angehenden Componisten, obgleich ich wieder sagen möchte, daß sich die Mittelstimmen natürlich genug bewegen; es fehlt bloß an Freiheit, Sicherheit die nur eine gute Schule gibt, die aber jetzt nirgends angetroffen wird.

Das Meiste läßt sich gegen die Modulation, oder harmonische Interpunktion einwenden. Es ist dieses jedoch ein so weitläuftiges Kapitel daß sich brieflich davon nichts reden läßt. Einiges wollen wir versuchen.

Der Anfang des Gedichtes besteht in einer Anrufung, die nach meiner Empfindung hier falsch behandelt ist. Diese Anrufung gehört hier nicht an die Eigen-

schaft, welche sich von selber versteht, sondern an die Person; der Componist aber hat diese Eigenschaft sechs Tonstufen höher accentuirt als die Person, und daher hat der erste Takt etwas Unmelodisches, Zerstückeltes, wodurch der Anfang unverständlich erscheint. Um mich verständlicher zu machen, habe ich's nach meiner Art mit rothen Noten hineingeschrieben. Die zweite Zeile des Gedichts habe ich abgeändert, nicht um das Gedicht zu verbessern, sondern um dem Componisten zu zeigen, wie er interpungirt hat. Wie gesagt, es läßt sich darüber schwer oder gar nicht schreiben; Herr Eberwein muß darüber so lange denken, bis er es hat; deßwegen habe ich die vier ersten Takte ausgearbeitet. Einige nicht zu billigende Fortschreitungen habe ich mit rothen Kreuzen bezeichnet. Sie scheinen zwar versteckt dem Auge, aber ein geübtes Ohr empfindet sie übel, obgleich man sie in jetziger Zeit oft genug hören muß. Mir sind sie unangenehmer als offenbare Verstöße, weil sie etwas Armseliges haben, gegen welches ich meine Schüler täglich warne. Die Fehler eines Meisters kommen allemal von der Meisterschaft her und schaden daher nicht, da hingegen das Schnitzelwerk nur die Scham der Pfuscherei bedeckt.

Auch muß man sich hüthen, besonders in vielstimmigen Stücken, Worte ohne Noth zu wiederholen, weil die Cantilena dadurch leidet.

Die andern Stücke scheinen mir weniger zu vielstimmigen Stücken geeignet, dahingegen dieses noch unendlich vielstimmiger seyn könnte; auch ich singe mit, und wenn ich mir die sexta vox allein dazu setzen müßte. Man muß sich früh daran gewöhnen, die Kunst nicht als einen nothwendigen Luxus, sondern als eine Wirkung von

Ursachen anzusehn, sonst entsteht der falsche Geschmack auf dem sich das Falsche fort und fort baut bis die ganze Bauerei einstürzt.

Das Lied: Ich denke dein, hat etwas Kirchenartiges und dabei noch Lamentables. Ich dächte es könnte eher hoffnungsvoll seyn. Die Molltonart will mir nicht eingehen, wie ich denn überhaupt das Tieftraurige nicht ohne den tiefsten Schmerz gestatten möchte. Ja, man kann zu allen von Natur erdrückenden und zermalmenden Empfindungen, der Kunst ganz und gar überhoben seyn, deren Zweck Erbauen nicht aber Erdrücken, Niederreißen ist. An solchen Gegenständen scheint mir die Kunst eben so übel angewandt, wie der beste Wein an einem Trunkenen. Freilich hängt dabei viel von dem individuellen Charakter des Künstlers ab; aber dafür ist eben die Kunst, welcher ja sonst der Künstler nicht bedürfte und so auch kein Künstler seyn könnte. So wenig demnach es einem Schauspieler könnte erlaubt seyn, eine lustige Rolle traurig, oder einen gemäßigten Charakter übertrieben darzustellen; eben so wenig könnte ein Componist in seiner Art das Aehnliche thun.

Den 2. Mai. Gestern habe ich Wernern im Schauspielhause gesprochen. Er ist sehr zufrieden, Sie zu kennen und hat mir in kurzer Zeit unendlich viel Schönes von Ihnen gesagt.

Sie fragen, woher die allgemeine Tendenz nach den Molltönen komme, die man sogar bis in die Polonaise spüre?

Ich habe die nämliche Erfahrung gemacht, doch die musikalischen Geschichtschreiber liefern darüber nichts Befriedigendes. Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz, welche an die Stelle

der großen Terz gesetzt wird. Unsere heutige diatonische (natürliche) Tonleiter entspringt aus der Theilung der Saite. Theilt man diese in die Hälfte so entsteht die Octave; theilt man sie in drei Theile, so entsteht die reine Quinte; theilt man sie in fünf Theile, so entsteht die große Terz. Man mag aber die Saite in so viele Theile theilen, als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann. Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst und man muß sie wie eine erniedrigte große Terz betrachten, wie sie denn auch von den strengsten Componisten in allen Zeiten ist wie ein consonirendes Intervall behandelt worden, d. h. sie darf überall, wie die große Terz, frei und unpräparirt eintreten, was in einem reinen Style keine Dissonanz darf.

Die ziemlich allgemein gewordene Neigung zu den Molltonarten aber glaube ich zuerst in den Gesängen nordischer Erdbewohner angetroffen zu haben, besonders der Insulaner und Küstenbewohner. Von Gesängen in ganz nördlichen Klimaten weiß die musikalische Kunstgeschichte so viel wie gar nichts. Reisende, die einige Kenntnisse von Musik gehabt haben mögen, haben so unbefriedigende Aufzeichnungen derselben geliefert, daß sich daraus mehr auf ihre geringe Kenntniß schließen läßt, als auf den wahren Geist jener Gesänge, denn nur gute Musiker sind im Stande solche Sachen richtig aufzuzeichnen. Russische, Lettische, Norwegische und Schottländische Jagd- und Fischerlieder sind das Erste, woraus sich etwas auf eine freie Aeußerung des Charakters schließen läßt; mehr jedoch die Tänze, welche eines mehrern äußern Ausdrucks fähig sind, als Lieder, die schon

eine innere Bildung erfordern. Daher sind die schottischen, russischen und polnischen Tänze so schön und ächt national, daß sie unter allen gebildeten Nationen, wiewohl ungeschickt genug, nachgetanzt werden. Selbst diese Tänze aber, in so fern ich sie für ächt hielt, waren immer aus Molltonarten, wenigstens waren es die besten. Bekanntlich tanzen Russen und Polen gern, schön und mit einem bieg- und regsamen Ausdruck, der eine weit edlere Lebhaftigkeit sehen läßt, als man im gemeinen Leben an ihnen wahrnimmt. Die russischen Lieder und Tänze, welche ich gehört habe, waren ohne Ausnahme aus Molltönen, dabei sehr lebhaft, und bestanden aus vielen geschwinden Noten und kurzen Metren. Wären diese Tänze aus Durtönen gewesen, so würden sie mir ausgelassen lustig und wild vorgekommen seyn; durch die Molltonart aber werden sie ernst, mild, ja sehnsüchtig, indem sie nach Heiterkeit zu streben scheinen, die eine feuchte, kalte Luft und der Genuß scharfer Nahrungsmittel verhindern.

Die ächte Polonaise zieht sich schon ins Südliche. Eine behaglichere Leidenschaft scheint darin zu erwachen. Der ungerade oder Tripeltakt, der schon ein künstlicher, wenigstens kein natürlicher Takt ist, zeichnet sie ganz besonders aus, und die vielen melodischen Drucker, welche in der Polonaise herrschen und immer mitten ins Metrum einschneiden, scheinen diesen ungeraden Takt ausgleichen und gerade machen zu wollen, was entweder eine Neigung ins mehr Nördliche verräth, oder daher stammt, und so wird's auch wohl mit den Molltonarten seyn, welche man zwar hier findet, aber nicht so allgemein.

Springen wir von hier mit eins nach Italien, so finden sich, besonders in den besten Zeiten der musika-

lischen Kunst, die Molltonarten nur in den Tempeln und Kirchen, wo sie der alten sogenannten griechischen oder Kirchentonarten wegen nicht zu entbehren waren. In Liedern und Tänzen herrscht eine leichte biegsame Melodie, selbst im Ausdrucke der heftigsten Leidenschaft (mit wenigen Ausnahmen) und in neuern Zeiten sind die Italiener hierin so weit gekommen, daß man zu einer Arie:

Tu mi da me dividi,
Barbaro! tu m'uccidi!
Tutto il dolor ch'io sento,
Tutto mi vien da te!
Non son nelle selve Ircane
Tigre di te piu feroce.

und dergleichen die heitersten Melodieen findet, um nur nichts Trauriges in sich aufkommen zu lassen, und diese Arien sind denn die berühmtesten von allen. Besonders aber findet man (im Ganzen) die Opera buffa in weit größerer Vollkommenheit, als die ernsthafte Oper, für die noch immer keine besseren Gedichte vorhanden sind, als die von Metastasio, Apostolo Zeno und dergleichen. In der Opera buffa werden jedoch die Molltonarten gebraucht, um das Komische zu erhöhen und dem Ernste gleichsam Trotz zu bieten.

Demnach könnte man die Neigung zu den Molltonarten im Klima suchen. Da stehn nun die Norddeutschen in der Mitte, deren eifriges Studium nach allen Polen greift, um ihr flaches Erdreich zu bereichern. Da sie Alles machen lernen, so greifen sie endlich nur nach Gewürzen, die das Blut befeuern, und das nennen sie denn Leidenschaft.

Mit den Bergbewohnern und Hirtenvölkern ist es anders. Sie scheinen ihre Tonleitern von ihren Hifthörnern zu nehmen, da sie keine andern Instrumente kennen, und darnach sind denn ihre Lieder und Tänze entweder Dur oder Moll, wie es das Horn angibt. Ein solcher Tanz ist die schottische Hornpipe.

Dieser Tanz ist aus einem Durton, aber es sind mir Schweizerlieder auch aus Molltönen vorgekommen, deren ich mich eben nicht gleich erinnere.

Ueber Constantinopolitanische Musik weiß ich so viel als meine Historiker, d. h. gar nichts. Ein orientalischer Kaiser, Constantinus IX., mit dem Zunamen Porphyrogenetus, der in seinem siebenten Jahre Kaiser und im Jahr 959 vergiftet worden ist, soll ein großer Musikus gewesen seyn. Dann hat, wie mir Nicolai sagt, ein griechischer Kaiser Constantinus im zehnten Jahrhunderte ein Werk über die Ceremonien des Hofes zu Constantinopel gemacht, welches im Jahr 1751 zu Leipzig in zwei Foliobänden Griechisch und Lateinisch gedruckt ist und nach seiner Behauptung unfehlbar in der Bibliothek zu Weimar vorhanden seyn muß. Vielleicht ist in diesem Buche auch etwas über Constantinopolitanische Musik enthalten. In des Abts Gerbert lateinischem Werke: De cantu et musica sacra, welches ich aber nicht besitze, finden Sie vielleicht noch etwas. Der nämliche hat auch ein Werk herausgegeben: Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum. Ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti.

Was sagen Sie denn zu Vossens Sonett? Wenn mir einfällt, daß er sich bei Verfertigung dieses Spaßes die Knebel zerstoßen und etliche Zähne stumpf gebissen hat, die ihm so leicht nicht wieder wachsen wer=

den, so muß man lachen je weniger man den Witz versteht. Ratten und Mäuse vergiften, ist das auch ein Handwerk für Poeten? Gespenster, dächt' ich, vertreiben sich von selber, wenn man nicht daran glaubt.

Es ist heute schon der siebente Mai, und so mache ich nur daß dieser Brief in die Post kommt. Leben Sie recht wohl. Ewig

Ihr

Zelter.

An Zelter.

Weimar, den 20. April 1808.

Hier, mein Bester, kommen die Gesänge. Werfen Sie einen Blick darauf! Vielleicht machen Sie einige Bemerkungen mit rother Dinte und sagen im Allgemeinen, was Sie von der Anlage des jungen Mannes denken; und besonders auch belehren Sie mich, wie weit er es in dieser schweren Kunst gebracht zu haben scheint. Ich schicke ihn vielleicht auf Michaelis, weil er wohl künftigen Winter der Anführer meines kleinen Hausgesanges werden möchte. Da es mein Geschick nicht war, an der reichen Tafel einer großen Stadt bequemlich mit zu schwelgen, so muß ich im Kleinen bauen und pflanzen, hervorbringen und geschehen lassen, was dem Tag und Umständen nach möglich ist.

Sagen Sie mir doch auch, wenn Sie Zeit haben, ein Wort über Constantinopolitanische Kirchenmusik, die sich mit der griechischen Kirche im Osten ausgebreitet und die sarmatischen Völker gestimmt zu haben scheint.

Woher kommt wohl die so allgemeine Tendenz nach den Molltönen, die man sogar bis in die Polonaisen spürt?

Dieses Osterfest gingen eben acht Kirchensänger hier durch, von Petersburg nach Paris, zur Capelle des russischen Gesandten. Sie sangen in der hiesigen griechischen Capelle die beiden Festtage, an welchen sie, wie mir die Hoheit sagte, nur noch allein ganz ächte alte Musikstücke aufführen. Das Aehnlichste was ich davon gehört habe ist der Canto fermo der Italiener und die Art wie die Passion in der päpstlichen Capelle vorgetragen wird, nämlich der wirkliche Text der Evangelisten.

Noch immer habe ich nichts von meinen Druckschriften zu schicken. Den ersten Bogen von Faust lege ich bei; weiter ist mir davon noch nichts zugekommen. Lassen Sie ihn, ich bitte, Niemand sehen und schicken mir ihn mit den Noten zurück; denn sonst wird mir ein Exemplar defect. Leben Sie recht wohl, verzeihen Sie, und schreiben mir bald.

G.

An Goethe.

Den 3. Julius. Gestern ist Ihr lieber Brief vom 22. Junius angekommen, der so viel Schönes enthält. Es ist ein Unglück, daß ich von meinem letzten Briefe an Sie keine Abschrift habe. Aber mein Copist ist gestorben, und nun werde ich wohl keinen wieder heirathen. Ich weiß selber nicht mehr wie ich Ihnen Alles geschrieben habe, doch will ich suchen Ihre Fragen zu beantworten.

Die Repercussion Ihrer Bemerkungen gegen die musikalische Theorie habe ich elektrisch gefühlt, da so manche dieser Einsprüche schon längst auch in mir sich regen. Zum Untersuchen fehlt es mir an mathematischer Geduld und was ich auf's Klare zu bringen suche, ist etwa so

viel als ich für mein eigenes Haus brauche, da mir bei meinen Compositionen ein gewisses Streben nach classischer Tendenz natürlich ist.

Unsere Theorie ist ein System worden, das man soll lernen und lehren können. Daß und in wiefern dabei der Natur Gewalt geschehen ist, kann nicht bezweifelt werden. Doch ist es ein sinnreiches Gewebe von Modificationen, das man kaum ohne Bewunderung betrachten kann, daher denn die Musiker glauben, was sich mit diesem System nicht ausrichten lasse, sei nicht auszurichten. Soviel ist gewiß: rückt man einzelne Pfeiler dieser Theorie von ihrem fundo weg, so läuft man Gefahr das Gebäude zu lädiren. Doch, zu Ihren Fragen:

ad 1) Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart allein durch die Terz. Die Quinte und Octave bleiben in beiden Tonarten unveränderlich, daher diese letztern auch vollkommene Consonanzen, die Terz hingegen, ihrer Veränderlichkeit wegen, eine unvollkommene Consonanz genannt wird, weil sie groß oder klein (dur oder moll) seyn kann.

ad 2) Das Experiment der Theilung der Saite, aus welcher die Intervalle unserer Tonleiter abstammen, trägt noch eine physikalische Erscheinung neben sich, diese ist: die Erscheinung der mitklingenden Töne. Wenn man nämlich eine tiefe Saite in Vibration setzt, so hört man nicht allein den Ton der Saite, sondern mehrere von selber mitklingende Töne darüber. Sucht man diese mitklingenden Töne auf: so finden sich die Zahlen 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. s. w. welche das menschliche Ohr noch unterscheiden kann. Auch die Aeolsharfe

gibt das nämliche Experiment, und da, besonders bei starker und anhaltender Luftbewegung, auch die höhern Zahlen 8. 9. 10. 11. 12. 13. u. s. w. hörbar werden und dissonirend mittönen; so entsteht der wundervolle Eindruck der Aeolsharfe, indem diese Töne zugleich nothwendig und willkürlich erscheinen. Alle diese mitklingenden Töne nun haben einen gemeinschaftlichen Grundton (in welchem die Harfe gestimmt ist,) und auf diesem Grundtone erscheint die Terz niemals anders, als groß (dur), niemals also klein (moll). Ich habe aber die kleine Terz deswegen ein Werk der Kunst, eine erniedrigte große Terz genannt, weil sie übrigens von den Musikern als consonirend (wie die große) behandelt wird.

ad 3) Daß unsere diatonische Tonleiter allein natürlich sey, habe ich wenigstens nicht behaupten wollen, weil es sich nicht behaupten läßt. Ja wir besitzen sogar heut diese Stunde zweierlei verschiedene Temperaturen der Tonleiter, von denen die eine die gleichschwebende und die andere die ungleichschwebende Temperatur heißt, von denen aber keine vollkommen natürlich ist, und ob die Griechen eine natürliche gehabt haben, wissen wir nicht, weil wir überhaupt nichts wissen.

ad 4) Sollte es nicht auf andere Weise möglich seyn? — Allerdings! die kleine Terz ist da; aber nicht als Produkt des Grundtones, daher sie auch nicht klingend (mitklingend) erscheinen kann. Die kleine Terz entsteht vielmehr erst aus dem Verhältniß $\frac{6}{6} : \frac{5}{6} = 1 : \frac{5}{6} = 6 : 5.$, sonst könnte man sie gar nicht stimmen. Auch die

reine Quarte entsteht auf diese Art $^4/_4 : {}^3/_4$ oder $1 : {}^3/_4 = 4 : 3$. und daher ist sie auch nicht mitklingend und doch consonirend.

ad 5) und 6) Wenn ein Experiment Alles leistet, um ein Ganzes zu haben, so kann man fragen: was soll noch geleistet werden? Unter den mitklingenden Tönen ist einmal die kleine Terz nicht; ein zusammengesetztes Verhältniß gibt sie, und ich zweifele, daß durch irgend eine äußere Veranlassung, auf natürliche Art dieses Intervall von selbst erscheinen werde. Wäre es jedoch möglich, so verändern sich zugleich mit ihr alle übrigen Intervalle und wir haben dann allerdings für die Molltonarten ein ganz neues ganz verschiedenes System, welches höchst wahrscheinlich keine Durtonart neben sich leidet, da hingegen unser heutiges System beides zu einem unendlichen Reichthum von Modificationen verbindet.

Die Elektricität könnte bei der Aeolsharfe recht gut angewendet werden; außerdem könnte auch die Reibung, doch immer nur an klingenden Körpern, geschehen, und das Resultat müßte sich, denk' ich, nur immer für die große Terz entscheiden. Denn das Ohr kann alle Dissonanzen nebeneinander vertragen: die Prime neben der Secunde, die Secunde neben der Terz, die Terz neben der Quarte, die Quarte neben der Quinte u. s. w.; doch die kleine Terz neben der großen Terz ist unausstehlich, weil es unauflöslich ist. Daher hätte nun ich die kleine Terz ein nicht unmittelbares donum genannt.

Die drei folgenden Punkte ergeben sich nun wohl

aus dem vorigen. Denn möglich sind alle Intervalle, die zwischen den gebräuchlichen liegen; doch wenn wir sie gebrauchen sollen, nach einer Ordnung, kunstmäßig gebrauchen, lehren sollen, so müssen wir ein neues System haben. Was aber unserer angenommenen, obgleich unvollkommenen Theorie das Wort redet, ist eben das, was Sie selbst hinzufügen. Denn die obigen Erscheinungen sind nicht allein nicht getrennt vom Menschen und seinem leiblichen und geistigen Apparat; sie vermählen ihn vielmehr mit den auch außer ihm belegenen Elementen der Natur. Seine Nerven, die geheimsten Kräfte seines Gemüths klingen wieder bei den verwandten Tönen, und ziehn ihn an, ja sie reißen ihn fort; doch sie würden ihn quälen, drücken, zerstören, wenn sie nicht wären, was sie sind und so lange geblieben sind.

Unter den Instrumenten die nicht von Natur alle Töne unserer Scala frei angeben, gehören das Waldhorn und die Trompete. Aus dem Waldhorn wie aus der Trompete geht die große Terz frei hervor, doch die kleine Terz kann nur durch Zustopfen mit der Hand erlangt werden, und da sie also nicht frei erscheint, so ist sie auch niemals ganz rein; das Ohr vermißt etwas. Ich erinnere mich endlich einer Glocke, die hier in der Stadt befindlich ist. Diese Glocke, welche ungleichartige Theile bei sich führen muß, läßt deutlich eine Terz hören, die kleiner ist, als die große, und sich daher der Molltonart mehr nähert als der Durtonart. Doch jedesmal nach dem Anschlage des Klöpfels reinigt sich diese Terz nachschwingend in der Luft von selber und nähert sich der großen Terz so lange, bis sie rein ist. Dieses Experiment habe ich oft viertelstundenlang selber beobachtet. Da nun dieser mitklingende Ton der kleinen Terz näher

ist, als der großen, warum ging der Nachklang nicht in die kleine Terz über?

Aus einem Briefe Zelter's.

1) Die Molltonart unterscheidet sich von der Durtonart durch die kleine Terz.

Unterscheidet sie sich nicht auch durch die Verkleinerung oder Verengerung der übrigen Intervalle?

2) Welche an die Stelle der großen Terz gesetzt.

Dieser Ausdruck kann nur gelten, wenn man von der Durtonart ausgeht. Ein Theorist nordischer Nationen, der von den Molltönen ausginge, könnte eben so gut sagen, die große Terz werde an die Stelle der kleinen gesetzt.

3) Unsre heutige diatonische (natürliche) Tonleiter.

Daß die diatonische Tonleiter allein natürlich sey, dagegen geht eigentlich meine Opposition.

4) Entspringt aus der Theilung der Saite. Theilt man diese in die Hälfte ꝛc. ꝛc.

Daß die Theilung der Saite in bestimmbare Theile Klänge hervorbringt, die für das Ohr harmonisch sind, ist ein sehr hübsches Experiment, das denn auch eine gewisse Tonleiter begründen möchte; aber was auf diese Weise nicht gelingt, sollte es nicht auf eine andere Weise möglich seyn?

5) Man mag aber die Saite in so viel Theile theilen, als man will, so entsteht niemals eine kleine Terz, obgleich man dieser dadurch immer näher kommen kann.

Es ist von einem Experiment zu viel gefordert, wenn es Alles leisten soll. Konnte man doch die Elektricität erst nur durch Reiben darstellen, deren höchste Erscheinung jetzt durch bloße Berüh-

rung hervorgebracht wird. Man müßte auf ein Experiment ausgehen, wodurch man die Molltöne gleichfalls als ursprünglich darstellen könnte.

6) Demnach ist diese kleine Terz kein unmittelbares donum der Natur, sondern ein Werk neuerer Kunst.

Ich läugne die Folgerung, da ich die Vordersätze nicht zugebe.

7) Und man muß sie als eine erniedrigte große Terz betrachten.

Dieses ist eine Ausflucht, deren sich die Theoristen gewöhnlich zu bedienen pflegen, wenn sie etwas die Natur Beschränkendes festgesetzt haben; denn alsdann müssen sie auf eine sehr paradoxe Weise, was sie einmal behauptet, wieder aufheben und vernichten. Wenn eine große Terz ein Intervall ist, das uns die Natur gibt, wie kann man sie erniedrigen ohne sie zu zerstören? Wieviel und wie wenig kann man sie erniedrigen, daß es keine große Terz und doch eine Terz sey? Und wo hört sie denn überhaupt auf noch eine Terz zu seyn? Mein supponirter nordischer Theorist würde mit eben dem Rechte sagen, die große Terz sei eine erhöhte kleine.

8) Wie sie denn auch von den strengsten Componisten wie ein consonirendes Intervall behandelt worden.

Hier tritt ja deutlich der Fall ein, der in der Kunst und in der Technik so oft vorkommt, daß sich der praktische Sinn von einer theoretischen

Beschränkung ohne viel Complimente zu retten weiß. —

9) D. h. sie darf überall, wie die große Terz, frey und unpräparirt eintreten, was in einem reinen Style keine Dissonanz darf.

Wenn sie als consonirendes Intervall behandelt wird, so ist sie consonirend; denn dergleichen läßt sich durch Convention nicht erst festsetzen. Wenn sie frey und unpräparirt eintreten darf, so ist sie keine Dissonanz; sie ist von Natur harmonisch, und eben so Alles, was wieder aus ihr entspringt.

Hier tritt eine oben schon berührte, bei der ganzen Naturforschung höchst merkwürdige Betrachtung ein. Der Mensch an sich selbst, in sofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann. Und das ist eben das größte Unheil der neuern Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat, und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann dadurch beschränken und beweisen will. Eben so ist es mit dem Berechnen. Es ist Vieles wahr, was sich nicht berechnen läßt, so wie sehr Vieles, was sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen läßt. Dafür steht ja aber der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Was ist denn eine Saite und alle mechanische Theilung derselben gegen das Ohr des Musikers? Ja, man kann sagen, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modificiren muß, um sie sich einiger-

maßen assimiliren zu können? Doch in diese Betrachtungen will ich mich dießmal nicht verlieren; ich behalte mir vor, nächstens besonders darüber zu reden, so wie noch über einige andere Punkte mir Auskunft zu erbitten. —

(Fortsetzung folgt.)

Anekdoten.

Naumann besuchte wenige Monate vor seinem Tode seine verehrten Freundinen, Dorothea, Herzogin von Kurland, und Elisa, Gräfin von der Recke in Prag, wo sich beide Schwestern einige Zeit aufhielten. Eben kam auch der Abt Vogler dahin von Wien aus, wo er eine seiner großen Opern mit großem Beifall auf die Bühne gebracht hatte. An der Tafel der Herzogin trafen beide Meister einander, Vogler, der, im Besitz eines eisernen, stets bereitwilligen Gedächtnisses, aus dem überreichen Schatze merkwürdiger, zum Theil wunderbarer Erfahrungen und Ereignisse eines wechselvollen Lebens gern Allerlei hervorlangte, gut und in ganz origineller Weise erzählte, sollte auch jetzt von diesem Talente Gebrauch machen. Er that es. Endlich verlangte man mit gefälligem Entgegenkommen auch nähere Nachricht über seine jetzigen Erfolge in Wien. Es ist mit den Erfolgen weitläufiger Musikwerke, die zur Dar-

stellung vieler und sehr verschiedener Menschen bedürfen, und ihre Wirkungen an noch mehrern, noch verschiedenern beweisen sollen, immer eine wunderliche Sache, begann Vogler ungefähr. Selten kann der Meister wissen, was alles zum Erfolge, dem guten oder schlechten, mitwirkt, vielleicht sogar darüber entschieden hat. Meistens entscheidet das gar nicht, worauf er sich wohl auch Etwas zu Gute gethan hat; öfters, worin er gar nichts Verdienstliches sieht, und zuweilen wohl gar, worüber er sich in der Stille beschämt fühlt, u. s. w. Vogler gab Belege aus seiner Oper (Castor und Pollux) und verweilte endlich dabei, daß, so viel er abnehmen könne, eigentlich eine gewisse Arie, ja vor allem ihre Hauptmelodie, nicht nur für sich das meiste Glück gemacht, sondern auch für die Aufnahme des Ganzen entschieden mitgewirkt habe. Und gerade diese Arie, setzte er hinzu......... erlauben Sie, daß ich sie sogleich zu hören gebe. Er stand auf von der Tafel, ein Pianoforte war zur Hand: er setzte sich davor, spielte und sang, indem er die Hauptmelodie aus Naumanns erster Oper „der Schäfer und die Schäferin“ so oft sie vorkam, besonders hervorhob. Nun? sagte er dann zu Naumann gewandt, soll ich mich dabei nicht schämen? Dieser, so wie alle Anwesende, widersprachen lebhaft und priesen dies Thema aus Ueberzeugung: es sey bei aller Einfalt originell, überaus zart und innig; so Etwas könne nie erarbeitet, sondern nur vom Genius selbst und einem wahrhaft ergriffenen Gemüthe in günstiger Stunde verliehen werden. —

Das sag ich auch; rief Vogler. Aber kennen Sie denn diese Melodie nicht?

Ich? fragte Naumann, wie sollt ich sie kennen?

„Kennen Sie denn Ihre allererste Oper, Venedig 1762, nicht mehr?"

„Alle meine frühen Arbeiten hab' ich längst vernichtet, vergessen."

Erinnern Sie sich denn nicht wenigstens einer Arie, die zu einem wunderlichen Duette wurde? Die Hauptmelodie dieser Arie, die damals in Venedig aus allen Ecken summete — ich war ja eben da — entzückte auch mich, und ich hab' sie nie vergessen können. Weil nun jetzt mein alter Kopf und mein für Zärtlichkeiten etwas eingetrocknetes Herz so etwas einnehmend Liebliches nicht mehr hergeben wollten, so nahm ich sie aus dem Gedächtnisse hervor, führte sie nach meiner Art aus, schämte mich, als sie so großes Glück machte, und lege Ihnen dieses Bekenntniß vor, um Absolution zu erbitten, und einen Theil dieser Beschämung los zu werden.

Naumann, in angenehmster Verlegenheit, unterbrach ihn freundlichst, und wendete das Gespräch auf einen andern Gegenstand.

In einer Concertprobe zog ein Sänger fortwährend herunter; der Director, dem es zu arg wurde, hielt endlich inne und rief, gegen das Orchester gewandt: Meine Herren, das ganze Orchester stimmt nicht; dann wandte er sich mit seiner Violine, als wollte er sie stimmen, zu dem Sänger; und bat ihn, gefälligst sein A anzugeben.

In Paris, wo fast über jeden Gegenstand Journale erscheinen, gibt es — seltsam genug — noch keines, das sich ausschließlich mit Musik beschäftigt. Dagegen erlaubt sich aber jedes Blatt, sich ein wenig darein zu mischen, ohne jedoch einen eigenen musikalischen Redacteur dazu

zu halten. Daher kommen nicht selten Ungereimtheiten zum Vorschein. Als der junge Lißt sich mit seiner freien Phantasie öffentlich in Paris hatte hören lassen, ließ sich ein Journalist also vernehmen: „Gestern haben wir die Wundererscheinung, den Mozart unsers Zeitalters gehört. Würde man je geglaubt haben, daß es ein Kind im Clavierspielen dahin bringen könne, mit Begleitung des Orchesters der großen Oper zu phantasiren! Dieses Wunderkind that es zum Erstaunen aller Anwesenden.“ Lißt hatte nämlich, als er ein Hummel'sches Conzert spielte, keine Noten vor sich liegen, weil er es auswendig konnte.

Das heutige Publikum verlangt alle musikalischen Werke im Klavierauszug zu haben. Ein Musikhändler einer französischen Provinzialstadt, dem Reicha's letzterschienenes großes Werk über die höhere Tonsetzkunst durch öffentliche Blätter oder Hörensagen bekannt worden war, schrieb an dessen Verleger in Paris, er möge ihm baldigst das neue Werk für Contrapunkt, Canon und Fuge von Reicha, aber ja für's Fortepiano arrangirt, schicken.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Inhalt des sechsten Bändchens.

	Seite.
1) Don Juan, von F. T. A. Hoffmann . . .	1—18
2) Ries und seine Pianoforte-Compositionen . .	19—22
3) Kurzer Abriß von Glucks Leben	23—26
4) Anekdoten	26
5) Aus Fröhlichs Kritik der neunten Symphonie von Beethoven . .	27—34
6) Anekdoten	34—85
7) Zur Geschichte der Castraten von Becker . .	36—46
8) Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, von Hoffmann	47—59
9) Drei Briefe von C. M. von Weber . . .	60—63
10) Etwas über Mozart als dramatischen Componisten von Sievers	64—70
11) Anekdoten	70—71
12) Seyfrieds Freundschaftsverhältniß zu Beethoven .	72—74
13) Nationalismus in der Musik, von Nauenburg .	75—78
14) Miscelle	79
15) Logogryph	80
16) Gretry's Leben	81—84
17) Zingarelli	85—87
18) Prochs Lieder-Compositionen	88—90
19) Miscellen	90

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ortlepp, Ernst, 1800-1864

Großes Instrumental- und Vokal-Concert eine musikalische Anthologie

Bd.: 6

Stuttgart (1841)

B.Sandb. 549-6
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271153-5